سید قدرت نقوی
۱۵/۳۰۱ اے-۱ بفر زون

Scanned by CamScanner

غالبؔ کون ہے؟

مصنف ــــــ سیّد قدرت نقوی

طابع ــــــ سید شرافت علی نقوی / سید شباہت علی نقوی

اہتمام ــــــ مسعود اشعر

کتابت ــــــ خالد محمود

سرورق ــــــ خیال : سید قدرت نقوی / عمل : سید تاثیر نقوی

مطبع ــــــ امروز پرنٹنگ پریس ملتان

سنِ تصنیف ۱۹۶۵ء ــــــ سنِ طباعت ۱۹۶۸ء

قیمت ــــــ چھ روپے

ملنے کا پتہ ــــــ دانش کدہ حسین آگاہی ملتان ۔ و
سید قدرت نقوی ۱۴۴۴ ۔ گل گشت ۔ ملتان

فہرست مضامین

انتساب

پوچھتے ہیں وہ کہ "غالب کون ہے؟"
کوئی بتلاؤ! کہ ہم بتلائیں کیا؟

غالبؔ

نئی نسل کے نام
غالب شناسی جس کا حصّہ ہے

سیّد قدرت نقوی

احوال واقعی

غالب محتاجِ تعارف نہیں۔ غالب محتاجِ تعارف ہے۔ یہ دونوں باتیں دلائل و
براہین سے ثابت، اشکال وشبہات سے بالاتر، روزِ روشن کی طرح آشکار۔ غالب
محتاجِ تعارف نہیں، کیونکہ وہ بہت مشہور ہے۔ ہر شخص اس کے نام اور کلام سے
آشنا ہے۔ دیوانِ غالب کا مطالعہ ہر پڑھا لکھا کرتا ہے اور اس کے اشعار پڑھے لکھے
حضرات کے علاوہ ان پڑھ لوگوں کو بھی یاد ہیں۔ اس کے خطوط سے ہر ایک لطف
اٹھاتا ہے۔ وہ عظیم شاعر اور عظیم انشا پرداز ہے، اردو کا، فارسی کا، پاک وہند کا۔
غالب محتاجِ تعارف ہے۔ کیونکہ غالب کی عظمت کے اعتراف کے باوجود صحیح
غالب شناسی کا حق ادا نہیں ہوا۔ اس کا فارسی کلام محتاجِ تعارف ہے۔ اس کا فن ابھی
کچھ اور دقتِ نظر کا طالب ہے۔ اس کے خطوط مزید مطالعہ کی دعوت دیتے ہیں۔ اس کا
اردو کلام ابھی اور غور و فکر کا متقاضی ہے۔ غالب کے حالاتِ زندگی، افتادِ طبع، نفسیاتی
کیفیات اور اس دور کی تہذیب کے تقاضے، تاریخی عوامل، عصری رجحانات و میلانات
کے پیشِ نظر غالب کے ادبی آثار پر تنقیدی و تحقیقی کام دعوتِ عمل دے رہا ہے اور
پکار رہا ہے "کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق"!
موجودہ دور اور جدید ذہن "کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لئے" کا تقاضا
کرتا ہے۔ یہ خیال کر لینا کہ اب غالب کے کلام اور اس کی حیات کا کوئی گوشہ ایسا
نہیں جس پر مزید لکھنے کی ضرورت ہو، مناسب نہیں۔ اور یہ بھی درست نہیں کہ غالب
کے متعلق نئی باتیں بیان نہیں کی جا رہیں۔ ہمارا ذہن جس قدر ترقی کرتا جائے گا،

کلامِ غالب اسی مناسبت سے ہمیں دعوتِ مطالعہ دیتا رہے گا اور ہمارے ذوق کو تسکین بخشتا رہے گا۔ اس کا خاص سبب یہ ہے کہ اس نے انسانی جذبات و کیفیات کو اس انداز سے بیان کیا ہے کہ اس کا کلام ہر مرحلہ پر ہماری دستگیری و رہنمائی کرتا ہے۔ یعنی ہمارا مافی الضمیر اس کے کلام میں موجود ہے۔ اپنا مطلب ادا کرنے کے لئے اس کے اشعار مل جاتے ہیں، جو اظہارِ مطلب کی بہترین صورت ہوتی ہے۔

غالب کی مخالفت اس کے زمانے میں بھی ہوتی اور بعید ہوئی، بعد میں بھی ہوتی رہی اور اب بھی ہوتی رہتی ہے، لیکن ہر مخالفت اس کے کلام، اندازِ بیان، معنوی گہرائی اور گیرائی پر مزید غور و فکر اور مطالعہ کی دعوت دیتی ہے۔ اس کی زندگی کے پوشیدہ گوشوں کو بے نقاب کرنے میں ایک کردار ادا کرتی ہے۔ یہ مخالفت اپنے نتیجہ میں غالب کی شخصیت و عظمت کی قدر و قیمت میں اضافہ کا باعث بنتی ہے۔ مخالفت سے ہمارا یہ شاعرِ عظیم تر سے عظیم ترین بنتا جارہا ہے۔ آئے دن کی تصانیف اس کا بین ثبوت ہیں؛ "غالب کون ہے؟" کی تصنیف میں یہی جذبہ کار فرما رہا۔ یہ غالب کی شخصیت و عظمت کے مختلف پہلو واضح کرنے میں ایک اہم خدمت انجام دے گی۔ اس میں غالب کی زندگی اور فن کے بعض اہم پہلوؤں پر تفصیل سے گفتگو کی گئی ہے۔ کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں زندگی سے متعلق چند سوالات پر تفصیل سے گفتگو ہے۔ ضمناً فن پر بھی حسبِ موقع بحث آگئی ہے۔ دوسرے حصے میں فن پر گفتگو ہے جس میں بعض بالکل نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ اگرچہ یہ کتاب ایک ایسی شعوری کوشش ہے کہ جس کے مباحث کو مختلف اوقات میں مختلف عنوانات سے پیش کیا جاتا رہا ہے لیکن معنوی ربط و تسلسل پہلے سے ذہن میں تھا۔ اس لئے یہ سابقہ عنوانات کے باوجود ایک مکمل و جامع کتاب ہے جس میں "غالب کون ہے؟" کی تعبیر و تعیین ہر مرحلے پر ملے گی۔

حصہ اوّل

(حیات)

پہلا باب

کیا غالبؔ ـــــــــــ

خود دار ہے؟

مدحت طراز و چاپلوس ہے؟

انگریز پرست ہے؟

وطن دشمن ہے؟

کیا غالبؔ ـــــــــــ

انقلاب سن ستاون میں محض تماشائی رہا؟

مسلمانوں، ہندوستان اور دہلی کی تباہی سے [illegible]

کیا غالبؔ ـــــــــــ

ایک نئے دور کو محسوس نہیں کیا؟

جدید دور کی نشاندہی نہیں کی؟

"غالبؔ کا رابطہ" فرنگ" میں ان مباحث پر تفصیل سے گفتگو کر کے بتایا ہے کہ

"غالبؔ کون ہے"؟

٨

غالبؔ کا رابطۂ فرنگ

عظمت و برتری کا وجود دل و دماغ پر جو نقوش مرتسم کرتا ہے، زمانہ کے انقلاب میں ان نقوش کو زائل کرنے کی طاقت نہیں۔ اس عظمت و برتری کے فقدان پر احساس برتری ہی شعور کمتری کا سبب ہوتا ہے۔ ان دونوں کے تصادم کا نتیجہ یا تو پستی کے قعر عمیق میں دھکیل کر ہمیشہ کے لئے عروج و ارتقاء کے راستے مسدود کر دیتا ہے اور قویٰ کو قوتِ عمل سے بے بہرہ کر کے مفلوج بنا دیتا ہے، یا عظمت و عروج کا عرش نشین ہونے کا شرف بخشتا اور قویٰ کو قوتِ عمل کا وہ جوہر عطا کرتا ہے کہ ناکامیوں اور نامرادیوں سے مایوسی کفر کے مترادف خیال ہونے لگتی ہے۔ حقیقت امر یہ ہے کہ احساس برتری اور شعور کمتری کی آویزش ہمت بلند کے لئے تازیانہ کا کام کرتی ہے۔ کیونکہ احساسِ برتری اپنی بازیافت کا جذبہ ابھارتا ہے اور شعور کمتری اپنے استیصال کے لئے انگیخت کرتا ہے۔ اسی حصول و زوال کے مرحلہ کو طے کرنے کے لئے، بیش از بیش کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کبھی ”حریف مئے مرد افگن“ بن جاتا ہے اور کبھی روح القدس کو بھی اپنا ہم زباں نہیں سمجھتا، کبھی اس مقام پر ”جہاں سے کچھ ہماری خبر نہیں آتی“ پہنچ جاتا ہے اور کبھی ”حلقۂ صد کام نہنگ“ سے نبرد آزما ہوتا ہوا ”گہر ہونے تک“ کی منزل کو پالیتا ہے۔

شعور کمتری کے شدید تاثر سے احساس برتری بھی شدت اختیار کر لیتا ہے، یہ

شدت یا تو عقل کو ماؤف کر دیتی ہے اور دماغ کو مختل بنا دیتی ہے، ایسی حالت میں جبکہ دماغی توازن برقرار نہ ہو، انسان توہم پرستی کا شکار ہو جاتا ہے اور اس سے مافوق الفطرت ہستی ہونے کے دعاوی کا ظہور ہونے لگتا ہے، یا وہ ان ہمتی کے جوہر پیدا ہونے لگتے ہیں، جن کا نتیجہ گوشہ گیری کی منزل میں سکون بخشتا ہے۔ لیکن اگر شدتِ احساس میں عقل متوازن اور ہمت بلند ہو تو پھر انسان میں زمانہ سے نبٹنے کے عزائم جنم پانے لگتے ہیں۔ اور ایسے مردِ آزاد، غم و الم میں "یہی سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم" کہتے نظر آتے ہیں۔ دنیا کو "بازیچۂ اطفال" اور تغیراتِ زمانہ کو "تماشائے شب و روز" سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک "اورنگِ سلیمان" صرف "ایک کھیل" اور "اعجازِ مسیحا" "بس ایک بات" سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔

یہ باتیں احساسِ برتری اور شعورِ کمتری کی آویزش اور اس دور کے تاریخی عوامل کے ردِّ عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ ایسا انسان جو احساسِ برتری اور شعورِ کمتری کی آویزش کا شکار ہو اور اس میں زمانے کے تاریخی بہاؤ سے متصادم ہونے کی ہمتِ بلند بھی موجود ہو تو ان کے ردِّ عمل سے اس میں زہر خند کی کیفیت اس لئے پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے دور سے بہت آگے ہوتا ہے۔ اس عالم میں جو باتیں اس کی ذات سے ظہور پذیر ہوتی ہیں وہ اس دور کے عام مذاق و رجحان سے مختلف ہوتی ہیں۔ عام سطح سے بلند۔ اسی لئے وہ ہدفِ طنز و طعن بنتا ہے۔ معاصرین کا یہ طنز اس کی قوتِ تگ و تاز کو انگیخت کرتا ہے اور وہ اپنی طبعِ بلند کو زیر نہیں ہونے دیتا بلکہ وہ اپنے گرد و پیش پر نظر ڈال کر دیکھتا ہے اور خود کو منفرد بنانے کے لئے زمانہ کی نبض پر ہاتھ ڈالتا اور اقدار کا جائزہ لے کر اس مرحلے پر پہنچ جاتا ہے کہ اگر ایک

اقتدار کی لگام میرے ہاتھ سے چھن رہی ہے تو اس کا نعم البدل تلاش کروں اور کوئی دوسرا اقتدار حاصل کر کے اس میں اپنی انفرادیت قائم کروں۔ اسی انفرادیت کو پا لینے کے بعد کہہ اٹھتا ہے:۔

رازدانِ خوئے و برہم کردہ اند   خندہ بر دانا و ناداں می زنم

جو انسان احساس برتری و شعور کمتری کے تصادم کا شکار اور تاریخی عوامل کے ردِ عمل کا اسیر ہو، اگر وہ بلند حوصلہ اور عالی ہمت ہو تو اس کی زندگی کے دو رخ ہوتے ہیں۔ ایک وہ عالم کہ جس میں وہ اپنے احساسات، شعور و وجدان، کیفیات و جذبات خواہشات و تصورات کی حسین آئندہ دنیا بناتا ہے اور اس کے مطابق زندگی بسر کرنے کے اسباب فراہم کرنے میں کوشاں رہتا ہے۔ دوسرا وہ کہ جس میں وہ تاریخی بہاؤ سے متصادم رہتے ہوئے عملی زندگی "خوش و ناخوش گزارتا رہتا ہے۔ یہ عملی زندگی درد و تکلیف کا مجموعہ ہوتی ہے۔ کیونکہ پہلے عالم کی وجہ سے جو انا اس میں جنم لیتی اور پرورش پاتی ہے وہ اس کو بلند سطح سے نیچے اُتر کر دریوزہ گری، تملق اور چاپلوسی کی سرحد میں داخل نہیں ہونے دیتی۔ مگر جب اس کے بہی خواہ، اس کی عملی زندگی کی کربناکی سے متاثر ہوتے ہوئے اس کو مشورہ دیتے ہیں کہ اپنے زمانہ کی موجودہ روش کو دیکھو جو کم مرتبہ ہیں مگر داد عیش دے رہے ہیں، کیونکہ انہوں نے زمانہ سے سمجھوتہ کر لیا ہے۔ تم بھی "گر زمانہ با تو نسازد تو بزمانہ بساز" پر عمل کرو۔ پس ہر وقت کے اس مشورے سے اس کے احساسِ برتری اور شعورِ کمتری کی کشاکش زیادہ تیز ہوتی ہے اور وہ کبھی کبھی چند لمحات کے لئے رک کر زمانہ سے عارضی صلح کر لیتا ہے اور ان مشوروں پر عمل پیرا ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی سطح سے نیچے اتر آتا ہے۔ عرش سے فرش کی راہ لیتا

ہے۔ "فقیروں کا بھیس بناکر" وہ "تماشائے اہلِ کرم" دیکھنے لگتا ہے۔ مگر اس دریوزہ گری میں اس کا احساس اور زیادہ مجروح ہوتا ہے۔ وہ انا جس کو اس نے تھوڑی دیر کے لئے الگ کر دیا تھا اس کے اندر پھر ابھر آتی ہے اور "لئے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا" کی منزل پر لا کھڑا کرتی ہے۔ وہ دوسروں کا بن نہیں پاتا، بلکہ خود اپنا بن جاتا ہے اور اپنے کرم فرماؤں سے کہہ دیتا ہے "لے لیا مجھ سے میری ہمتِ عالی نے مجھے"۔

احساس و شعور کی آویزش اور قوتِ انا کے تاریخی بہاؤ سے تصادم کے نتائج کا عکس ہمیں غالب کی زندگی میں بہ تمام و کمال نظر آتا ہے اور ہم اسی آویزش، کشمکش اور تصادم کے چند پہلو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ غالب کے انگریزوں سے روابط کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ مگر ان روابط کو اب تک جن زاویہ ہائے نگاہ سے دیکھا جاتا رہا ہے، ان میں ان روابط کے عوامل، اس زمانہ کی سیاست اور اقدارِ حیات کو پیشِ نظر نہ رکھنے کی کمی پائی جاتی ہے۔ غالب کے ذہنی رجحانات، خاندانی مراتب، عظمت کو بھی انفرادی حیثیت سے سامنے رکھنا ضروری ہے۔

غالب نے جب ہوش سنبھالا۔ باپ کا سایہ سر سے اٹھ چکا تھا۔ چچا نے سرپرستی فرمائی۔ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں مرہٹوں کی طرف سے آگرہ کے صوبیدار تھے آگرہ کو انہوں نے انگریزوں کے حوالے کر دیا اور نواب احمد بخش خاں کی سفارش پر انگریزی فوج میں رسالدار ہو گئے۔ ہزار روپے ماہانہ اور بقولِ بعض ڈیڑھ ہزار روپے ماہانہ تنخواہ اور ایک جاگیر رسالہ کے خرچ کے لئے مقرر کی گئی۔ مگر غالب نو برس ہی کے تھے کہ چچا ہاتھی سے گر کر دار البقا کو سدھارے۔ انگریزوں نے صلۂ خدمات و جاگیر کے عوض دس ہزار روپے سالانہ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خان

کے متوسلین کی پنشن ریاست فیروز پور جھرکہ سے وابستہ کر دی۔ نواب احمد بخش خاں والیٔ ریاست تھے۔ بقول غالبؔ انہوں نے کچھ دن بعد دس ہزار کے پانچ ہزار سالانہ کرا دیئے اور خواجہ حاجی کو بھی اس میں دو ہزار کا شریک کرا دیا جس میں غالب اور ان کے بھائی کو صرف پندرہ سو روپے سالانہ ملنے لگے۔ نواب احمد بخش خاں خانہ نشین ہوتے۔ ریاست دو حصوں میں تقسیم کر دی گئی۔ فیروز پور جھرکہ شمس الدین احمد خاں کو ملا اور لوہارو امین الدین احمد خاں کو۔ شمس الدین احمد خاں کی خاندان کے دیگر افراد سے بنتی نہ تھی۔ شمس الدین احمد خاں نے غالب کی پنشن اور بیگم غالب کا وظیفہ بھی بند کر دیا۔ آمدنی کے وسائل مسدود، اخراجات کی تنگی نے پریشان کر دیا۔ غالب پہلے نواب احمد بخش خاں کے پاس گئے۔ کہ ان سے مل کر معاملہ کو سلجھائیں۔ لیکن نواب صاحب نے باتوں سے بہلا دیا۔ غالبؔ نے مجبور ہو کر قانونی چارہ جوئی کا ارادہ کیا۔

اس زمانہ تک غالبؔ کی زندگی بہر طور فراغت میں بسر ہوئی۔ ننھیال سے والدہ کی معرفت کچھ نہ کچھ مل جاتا تھا۔ نواب احمد بخش خاں بھی کچھ نہ کچھ پنشن کے علاوہ دیتے رہتے تھے۔ سسرال سے بھی مدد ملتی رہتی تھی۔ بے فکری سے اس لئے بسر ہوتی تھی کہ خرچ برداشت کرنے والے تھے "نواب کہلاتے تھے۔ انہی ایام کے متعلق ایک خط میں اشارہ کیا گیا ہے:-

" بھائی صاحب کو سلام کہنا اور کہنا کہ صاحب وہ زمانہ نہیں، ادھر متھرا داس سے قرض لیا، ادھر درباری مل کو جا مارا، ادھر خوب چند، چین سکھ کی کوٹھی جا لوٹی ہر ایک کے پاس تمسک مہری موجود، شہد لگاؤ، چاٹو، نہ مول، نہ سود۔ اس سے بڑھ کر یہ بات کہ روٹی کا خرچ بھی پھوپھی کے سر، باایں ہمہ

کبھی خان نے کچھ دے دیا، کبھی الور سے کچھ دلوا دیا، کبھی ماں نے آگرہ
سے کچھ بھیج دیا۔" (خطوط غالب ص۳)

۱۸۲۵ء کے بعد ان امور میں تغیر واقع ہوا۔ قرض خواہوں نے تنگ کیا ہو یا نہ
کیا ہو مگر خان (نواب احمد بخش خان) کے رویہ میں تبدیلی ظاہر ہے خاص کر ان کے
بیٹے شمس الدین احمد خاں نے غالب کو تنگ کرنا شروع کر دیا تھا۔

جس عہد کی ہم بات کر رہے ہیں وہ بڑی ابتری کا دور تھا۔ اگرچہ انگریزوں نے
حالات کو کچھ نہ کچھ بہتر بنا دیا تھا مگر اہل ہند معاشی و اقتصادی حیثیت سے بہت پریشاں
حال تھے۔ غالب نواب تھے مگر جاگیر نہ تھی، جائداد نہ تھی، انتہا یہ کہ گھر کا مکان تک نہ
تھا۔ اٹھنا بیٹھنا، امیروں، جاگیرداروں اور رئیسوں کے ساتھ۔ وضعداری کو قائم رکھنا
عزت کو نباتے رکھنا بھی ایک ہمت و جوانمردی کا کام ہے۔ پس اسی وضع و عزت کی خاطر
انھوں نے پنشن کی بحالی کے لئے کوشش کی جو دراصل دس ہزار روپے سالانہ تھی جس
میں غالب کا حصہ ڈھائی ہزار روپے سالانہ تھا۔ اور وہ اس میں بہر طور زندگی بسر کر سکتے
تھے۔ پس پنشن نہ ملنے کی وجہ سے غالب دادخواہی کے لئے دہلی چھوڑ کلکتہ چلے، انگریزوں
سے ملے، اپنی مطلب برآری کے لئے شاعری کو وسیلہ بنایا۔ گو غالب کے انگریزوں سے
روابط پنشن کی بدولت بچپن سے رہے، لیکن وہ بالواسطہ تھے۔ یعنی پنشن نواب احمد
بخش خاں کے توسل سے مل جاتی تھی۔ مگر جب پنشن میں رکاوٹ ہوئی اور خرچ میں
تنگدستی بڑھی تو شعوری طور پر پنشن کی حقیقت پر توجہ دینی پڑی۔ کاغذات دیکھے تو غالب
کو معلوم ہوا کہ پنشن میں رکاوٹ تو ظلم ہے ہی، تخفیف بہت بڑی ناانصافی اور جعلسازی
ہے سو انہی کے ازالہ کے لئے غالب کو انگریزوں سے بلا واسطہ روابط کا سلسلہ قائم

کرنا پڑا۔

غالب کو اپنی خاندانی عظمت اور برتری کا بڑا احساس تھا۔ مگر تنگ دستی کی وجہ سے گرد و پیش میں شعورِ کمتری پیدا ہو گیا تھا۔ ان دونوں کے تصادم نے انہیں پنشن کی طرف متوجہ کیا، جو خاندانی عظمت اور ذاتی معیشت کا واحد ذریعہ تھی۔ یہ ۱۸۲۷ء کی بات ہے اور اسی زمانہ سے انگریزوں کے ساتھ روابط کا سلسلہ بھی شروع ہوتا ہے کلکتہ انگریزی دارالحکومت تھا۔ لہٰذا غالب پنشن کا دعویٰ کرنے کلکتہ روانہ ہو گئے بقول مولانا مہر، غالب اپریل ۱۸۲۷ء کو دہلی سے روانہ ہوئے اور ۲۰ فروری ۱۸۲۸ء کو کلکتہ پہنچے۔ وہاں انگریز حکام سے ملے اور پنشن کے معاملہ میں گفتگو کی، ان کے احباب اور ہمدرد نواب اکبر علی خاں صاحب طباطبائی، مولوی سراج الدین صاحب اور منشی محمد حسن صاحب سر فہرست ہیں۔ انہی حضرات کے توسل سے اعلیٰ حکام تک بغیر زحمت رسائی حاصل کی۔ سب سے پہلے ان کی ملاقات فریزر اسسٹنٹ سکریٹری سے ہوئی جس نے آمد پر استقبال کیا گلے ملا، عطر و پان سے تواضع کی، رخصت کرنے ساتھ آیا۔ غالب نے اپنے مقصد کے سلسلے میں انہی کو گورنر جنرل کے نام کی درخواست دی۔ اس نے درخواست دے کر مسٹر پامن کو دی کہ اس کو انگریزی میں ترجمہ کر دو۔ (کلیات نثر ص ۱۹۵) اس کی مدح میں قصیدہ ۲۰ مشمولہ کلیات ہے۔ اس میں تشبیب نہیں ہے۔ مطلع کے بعد ہی مدح شروع کر دی ہے، مدح میں پارینہ و مروجہ طریقے سے کام لیا ہے۔ وہی الفاظ ہیں جو ہر ایک کی مدح میں اکثر شعرا استعمال کرتے رہتے ہیں۔ گو بندش کی چستی اور روانی بلاشبہ رشک انگیز ہے۔ آخر میں اپنا دردِ دل بیان کیا ہے ؎

غمے در دلت کہ شور بیانش   جگر پارہ از دیدۂ تر بر آرد

فشارو چو اندیشہ ام مغز جاں را   ہمہ ریزۂ نوک نشتر بر آرد

مسٹر اندر وا سٹر لنگ، چیف سیکرٹری سے ملے۔ اس کو سخن دوست پایا، اس نے امداد کا وعدہ کیا تھا۔ اس کی مدح میں قصیدہ ۳۹ اور قطعہ ۲۵ کلیات میں موجود ہے۔ قصیدہ اس کو سنایا، بہت خوش ہوا۔ اس قصیدہ کی تشبیب غالب کے دلِ غمزدہ کی ایک فغاں ہے۔ فغاں کے بعد اپنی حالتِ زار بیان کرتے ہوئے مدح کی طرف گریز کرتے ہیں۔ مدح کا وہی عام طریقہ ہے۔ پھر اپنی حالت بیان کی ہے۔ اسی میں مدعا پیش کیا ہے، گویا یہ منظوم عرضی ہے جس کے ذریعہ اسٹر لنگ کو اپنی مدد پر آمادہ کیا ہے ؎

زلیست سال فزوں میشود کمی سوزد   نفس چو رشتۂ شمع بہ بزم حیرانی

بداد گاہ رسیدم چنانکہ دانستم   بر ہیں بداد غریباں چنانکہ میدانی

غالب کا مقدمہ کونسل میں پیش ہوا تو اس پر حکم ہوا کہ اس کو پہلے دہلی کے ریذیڈنٹ کے سامنے پیش ہونا چاہیے۔ اس کے بعد یہاں آنا چاہیے۔ غالب نے کلکتہ ہی سے کاغذات مرتب کر کے دہلی بھیجے۔ ہیرا لال کو وکیل بنایا۔ اس زمانہ میں دہلی کے ریذیڈنٹ مسٹر کولبروک تھے، جن سے کرنل ہنری املاک کے گہرے مراسم تھے کرنل ہنری املاک نے مسٹر کولبروک کے نام اور مولوی سراج الدین نے میر منشی الفات حسین کے نام سفارشی خط دیا تھا۔ غالب کو قوی امید تھی کہ کولبروک حسبِ منشا رپورٹ کرے گا۔ مگر کاغذات دہلی پہنچے تو کولبروک بالزام رشوت ستانی برطرف کر دیا گیا۔ فرانسس ہاکنس اس کی جگہ ریذیڈنٹ مقرر ہوا۔ ادھر گورنر جنرل نے کلکتہ سے الٰہ آباد اور دہلی کی طرف جانے کا پروگرام بنا لیا۔ غالب نے کلکتہ میں قیام کرنے کو مفید نہ سمجھا اور دہلی آنا اس لئے مناسب خیال کیا کہ دہلی پہنچ کر خاطر خواہ رپورٹ لکھائی جائے۔ دہلی

پہنچے، رپورٹ لکھوانے کی کوشش کی، مگر بیکار، کیونکہ شمس الدین نے فرانسس ہاکنس کو اپنے موافق بنالیا تھا۔ چنانچہ اس نے غالب کے خلاف رپورٹ کر دی۔ غالب کو پھر بھی امید تھی کہ اسٹرلنگ کام کو سنبھال لے گا۔ مگر ابھی رپورٹ نہ پہنچی تھی کہ اسٹرلنگ کا انتقال ہو گیا۔ قطعہ ص۴۹ اسی کی وفات پر لکھا ہے۔ اب ان کی امید صرف مسٹر جارج سوئنٹین سے وابستہ رہ گئی تھی، وہ بھی لندن چلا گیا۔ غالب بے یار و مددگار رہ گئے۔ مولوی سراج الدین احمد کو ۱۲/اکتوبر ۱۸۳۰ء ۱۵/جمادی الاول ۱۲۴۶ھ کو لکھتے ہیں:۔

"اما چہ کنم کہ کار برگشت و روزگار برگشت، خدا را بنگرد بدرد دل من وارس، کولبروک بتوسط گرینل ہنری اعلاک بر من مہربان شود در پولٹیکہ نوشتہ از آں نتواں اندیشید بصدر فرستد و جائیکہ سود مند تر از آں نتواں سنجید از صدر حاصل نماید، ہنوز آں جواب در راہ باشد کہ کولبروک معزول گردد، ہاکنس بجائے کولبروک نشیند، آنچہ برہم زدن ہنگامہ سلطنتی را بس باشد از بہر من بصدر نویسد و من در آں داوری از مسٹر اسٹرلنگ چشم یاوری داشتہ باشم، ہنوز آں رپورٹ بصدر نرسیدہ باشد کہ مسٹر اسٹرلنگ راہ سپر وادی عدم گردیدہ باشد، چو بہ بگسلم و بدامن جارج سوئنٹین آویزم، گرم از جا برخیزد و دامن برشغل جہانبانی افشاند، سبحان اللہ! معزول نگردد مگر کولبروک، نمیرد مگر اسٹرلنگ، بولایت نرفت مگر جارج سوئنٹین، و زخم ایں صدمہ ہائے جانکاہ نباشد مگر اسد اللہ داد خواہ۔" (کلیاتِ نثر فارسی ص۴۴)

ایک اردو خط بنام سرور مارہروی میں حضرت صاحب کو مخاطب کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"میں پانچ برس کا تھا کہ میرا باپ مرا۔ نو برس کا تھا کہ چچا مرا۔ اس کی جاگیر کے عوض میرے اور میرے شرکائے حقیقی کے واسطے، شامل جاگیر نواب احمد بخش خاں، دس ہزار روپے سال مقرر ہوئے۔ انہوں نے نہ دیے مگر تین ہزار روپے سال۔ اس میں سے خاص میری ذات کا حصہ ساڑھے سات سو روپے سال۔ میں نے سرکار انگریزی میں یہ غبن ظاہر کیا۔ کولبروک صاحب بہادر ریذیڈنٹ دہلی اور اسٹرلنگ صاحب بہادر سکرتر گورنمنٹ کلکتہ متفق ہوئے میرا حق دلانے پر۔ ریذیڈنٹ معزول ہو گئے۔ سکرتر گورنمنٹ بمرگ ناگاہ مر گئے۔" (خطوط غالب ص ۱۰۱)

فرانسس ہاکنس نے غالب کے خلاف رپورٹ کی تھی۔ اس کی مذمت میں یہ قطعہ لکھا ہے[۱۵] ؎

ایا ستم زدہ غالب ز ہاکنس بنگال — منہ بسینہ ز بے کینہ از شکایت داغ
اگر بعہد خلافت تو کردہ است رپورٹ — دگر بجرم تقبل تو بستہ است جناغ
قضا بنائے خرابی فگندہ ہم ز نخست — نہ دیدہ کہ بجاں عکس غالبست بلاغ

انگریز مشرقی ہندوستان سے آگے بڑھ کر ہندوستان کے ہر علاقہ پر بالواسطہ یا بلاواسطہ قابض ہو چکے تھے۔ بہادر شاہ ظفر بھی انگریزوں کے وظیفہ خوار تھے۔ ان کا اقتدار صرف قلعہ کی چہار دیواری تک محدود تھا۔ باقی ہر امر میں مختار کل انگریز تھے۔ انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اقتدار کو دیکھ کر بجز معدودے چند (اہل خانقاہ) ہر شخص ان کی طرف جھک رہا تھا اور وہ بھی اپنے مفید مطلب افراد کو نوازتے تھے۔ فورٹ ولیم کالج کے لئے اردو کتابوں کی ضرورت ہوئی تو اہلِ زبان سے فارسی، سنسکرت اور ہندی کتابوں کے تراجم

کرائے اور معقول مشاہرے دیئے۔ میرامن دہلوی نے جان گلکرائسٹ کے متعلق بہت کچھ
لکھ دیا ہے۔ غالبؔ کی مدحت طرازی کے متعلق اکثر اعتراضات ہوتے رہتے ہیں کہ غالبؔ
نے انگریزوں کی مدح میں قصیدے لکھے۔ ان کی خوشامد کی، مدحت طرازی و خوشامد
ایک خوددار آدمی کی شان کے خلاف ہے۔ مرزا غالبؔ کا دعویٰ خودداری باطل
ہے۔ ایسے حضرات نے کلامِ غالبؔ اور اس وقت کے ماحول اور حالات کا مطالعہ
دقتِ نظر سے نہیں کیا۔ ورنہ وہ مرزا کے متعلق اس قسم کے خیالات کا اظہار نہ کرتے۔
غالبؔ معاشی بحران میں مبتلا تھے جس کے متعلق بیان گزر چکا۔ نیز قدر ناشناسی کے اسیر
بھی تھے۔ جس کی شکایات انہیں ہمیشہ رہی۔ غالبؔ بحیثیت شاعر عرفیؔ، نظیریؔ، ظہوریؔ
وغیرہ سے کم مرتبہ نہ تھے۔ بلکہ ان کا مرتبہ کچھ بلند ہی ہے۔ ان شعرا کی قدر و منزلت کی
داستانیں معلوم تھیں۔ غالب بھی ایسی ہی قدر و منزلت کے خواہاں تھے۔ اس میدان
میں بھی ان کو اپنی برتری کا احساس بہرحال رہا لیکن زمانہ نے ان کے ساتھ جو سلوک
روا رکھا اس سے شعورِ کمتری کا پیدا ہونا ایک لابدی امر تھا۔ غالبؔ نے اپنی برتری کے
لئے کوشش کی اور انہیں انگریزوں کے علاوہ اور کوئی نظر نہ آیا جو انہیں بلند مرتبہ ہونے
دیتا۔ چنانچہ خود کو ملکہ کا شاعر بنائے جانے کی تمنا کا اظہار اسی بنا پر کیا ہے۔ ورنہ کلکتہ
کے دورانِ قیام سے لے کر آخر تک انگریزوں کے متعلق جتنے قطعات اور قصائد ہیں
ان میں سے زیادہ تر منظوم عرضیاں ہیں، ان کا منشا ہی یہ تھا کہ حکامِ وقت، پنشن،
خلعت، دربار اور خطاب کے بارے میں میری مدد کریں۔ غالباً ۱۸۴۴ء میں سپریم کونسل
کے ممبر مسٹر چارلس مٹکاف کی مدح میں قصیدہ نمبر ۲۵ لکھا تھا۔ اس کے چند شعر دیکھیے
بالکل عرضی ہیں۔ قصیدہ سے مستنبط ہوتا ہے کہ مسٹر چارلس مٹکاف دہلی آتے ہیں غالبؔ

کلکتہ میں ان سے مل چکے تھے۔ تشبیب کے بعد مدح میں وہی مبالغہ آمیز باتیں دہرائی گئی ہیں جو ہر ایک کے لئے باوفی تغیر بیان ہوتی رہی ہیں۔ پھر اپنی حالت زار بیان کر کے مطلب کا اظہار اس طرح کرتے ہیں۔ (کلیاتِ نظم ۲۵۸)

پنج مطلب ز تو ام ہست بصد گونہ امید — خواہم آں پنج یکی از کرمِ جود و نماز
اوّل این است کہ در بابِ معاشے کہ مراست — کنی اندیشہ و محکم بہ [illegible] ز
ہرچہ در دفترِ سرکار بود نقش پذیر — ہم باندازۂ آں نقش بمالی مائدہ ساز
دوم آں کز اثرِ عدل تو اے سنجرِ عہد — غیر پایندہ دریں وجہ نباشند، نیاز
سوم آنست کہ دیگر نکنم دستِ طلب — پیشِ فرماندۂ [illegible]، بدریوزہ دراز
ہم بگنجینۂ سرکار براتے خواہم — داد و انصاف بدیں پایگی اذنِ جواز
چارم آنست کہ باقی زرِ چندیں سالہ — بے نزاع و جدل و حجت بمن گردد باز
پنجم آں کز پس ایں کہ بنماید روئے — دہیم مژدۂ اکرام و نوید اعزاز
بخشیم تازہ خطابی و برآں افزائے — خلعتی در خورِ ایں دولتِ جاوید طراز

غالب کی قادر الکلامی قابل داد ہے کہ اپنے مطالب کو کیسے عمدہ پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اس مدحت طرازی کی علتِ غائی معاشی تنگی سے نجات تھی۔ ورنہ ۱۸۲۸ء سے قبل انہوں نے کسی انگریز کی مدح میں ایک شعر بھی نہیں لکھا۔ پس اس کو مطلب برآری کا وسیلہ ہی کہا جائے گا۔ غالب شاعر تھے، انھوں نے صحیح راستہ اپنایا تھا کہ شعر کو ذریعۂ اظہار مدعا قرار دیا۔ نثر کے مقابلہ میں شعر کی تاثیر مسلم، اگرچہ غالب کے حق میں شعر کی تاثیر بھی معدوم ہی رہی۔

جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غالب نے ہندوستانی امراء و سلاطین کی شان میں بھی قصیدے

لکھے ہیں لیکن انہوں نے غالب سے کیا سلوک کیا؟ یہ بات سب پر روشن ہے کہ بہادر شاہ ظفر نے بھی حکیم احسن اللہ خاں اور حضرت کالے صاحب کی سفارش پر غالب کو ملازم رکھا اور تنخواہ صرف پچاس روپے ماہانہ تاریخ نویسی خدمت، بعد میں اصلاح شعر کا کام بھی سپرد ہوا۔ انگریزوں کے خزانے سے ساڑھے باسٹھ روپے ماہانہ ملتے تھے جس کے عوض کوئی خدمت نہیں لی جاتی تھی۔ غدر کے بعد نواب رامپور سے ضرور (جولائی ۱۸۵۹ء) مبلغ سو روپے ماہانہ سے مدد کی۔ پس یہ اس زمانہ کا طریقہ تھا کہ شاعر کا جس سے توسل ہوتا اسی کی مدح سرائی کرتا۔ اگر غالب کا تعلق پنشن کی وجہ سے انگریزوں کے ساتھ نہ ہوتا تو غالب بھی اوروں کی طرح انگریزوں کی مدح نہ کرتے۔ جدید تحقیق سے یہ بات ثابت ہوئی ہے کہ غالب نے کئی قصیدوں میں تبدیلی کر کے بعض انگریزوں کے نام کر دیئے تھے۔ گویا پرانے قصیدوں میں ترمیم و اضافہ کر کے ممدوحین کے سامنے پیش کر دیا۔ اس سے بھی ظاہر ہے کہ مطلب براری کے لیے یہ تمام باتیں کی گئی ہیں۔ غالب کی اس مدحت طرازی کی حقیقت اس وقت واضح ہو جاتی ہے جبکہ ٹامس غالب کے خلاف رپورٹ کرتا ہے تو غالب اس کی قدح پر اتر آتے ہیں۔ اس کا ایک ہی مطلب ہوا کہ جس سے مطلب برآری میں امداد ملنے کی ذرا سی بھی توقع ہوئی اس کو خوش کر کے اپنا کام نکالنا چاہا اور تحریف و تصحیف سے اپنی طرف مائل کیا جس نے مخالفت کی اس کی برائی کر دی۔ غالب کی سلامتی طبع کے ثبوت ان کی تحریروں میں جا بجا ملتے ہیں جو اس بات کی بین دلیل ہیں کہ غالب انگریزوں کے متعلق اچھی رائے رکھنے کے باوجود ان کے افعال پر کڑی نکتہ چینی کرتے تھے۔ مولوی سراج الدین احمد کو انگریزوں کے عدل و انصاف کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"ہیہات! اگر معاش من ہمیں پنج ہزار روپیہ سالانہ ہم بدیں تفریق
از روئے دفترِ سرکار کہ سادہ لوحاں آنرا معدلت آثار گویند ثابت شدہ
بود بایستے کہ صاحبان صدر مرا از پیش راندندے" (کلیات نثر ص ۱۴۲)

"سادہ لوحاں آنرا معدلت آثار گویند" میں کتنا گہرا طنز ہے۔ اسی طرح جب مولوی
فضلِ حق نے سررشتہ داری عدالت سے استعفیٰ دیا ہے تو اہلِ شہر کو سخت صدمہ ہوا۔
بہادر شاہ ظفر ولی عہد سلطنت تھے۔ انہوں نے بھی بہزار افسوس دلگیر مولوی صاحب
کو رخصت کیا۔ غالب نے یہ تمام حالات مولوی سراج الدین احمد کو ۱۶ جنوری ۱۸۳۲ء
کے خط میں لکھے ہیں۔ انگریزوں کے متعلق لکھتے ہیں۔

"بے تمیزی و قدر ناشناسی حکام رنگ آں ریخت۔" (کلیات نثر ص ۱۴۲)

یہ وہ زمانہ ہے کہ غالب کا مقدمہ حکومت کے سامنے ہے۔ ان تمام امور سے قطع
نظر، اگر صرف دہلی کالج کی مدرسی کے معاملے کو سامنے رکھا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ
غالب کی خودداری کس منزل تک پہنچی ہوئی تھی۔ یہ واقعہ مولانا محمد حسین آزاد نے آبِ حیات
میں، بعنوان [illegible] لکھا ہے:-

"۱۸۴۲ء میں گورنمنٹ انگلشیہ کو دہلی کالج کا انتظام از سرِ نو منظور ہوا۔
ٹامسن صاحب جو کئی سال تک اضلاع شمال و مغرب کے لفٹیننٹ گورنر بھی
رہے، اس وقت سیکرٹری تھے۔ وہ مدرسین کے امتحان کے لیے دلی آئے
اور چاہا کہ جس طرح سو روپے مہینے کا ایک مدرس عربی کا ہے ایسا ہی ایک فارسی
کا بھی ہو۔ لوگوں نے چند کاملوں کے نام بتائے۔ ان میں مرزا کا نام بھی آیا۔
مرزا صاحب حسب الطلب تشریف لائے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی۔ مگر یہ

پالکی سے اتر کر اس انتظار میں ٹھہرے کہ حسب دستور قدیم صاحب سیکرٹری استقبال کو تشریف لائیں گے۔ جبکہ نہ وہ ادھر سے آئے، اور نہ یہ ادھر سے گئے اور دیر ہوئی تو صاحب سیکرٹری نے جمعدار سے پوچھا۔ وہ پھر باہر آیا کہ آپ کیوں نہیں چلتے۔ انہوں نے کہا کہ صاحب استقبال کو تشریف نہیں لائے۔ میں کیونکر جاتا۔ جمعدار نے جا کر پھر عرض کی۔ صاحب باہر آئے اور کہا، جب آپ دربار گورنری میں بہ حیثیت ریاست تشریف لائیں گے تو آپ کی وہ تعظیم ہوگی۔ لیکن اس وقت آپ نوکری کے لئے آئے ہیں۔ اس تعظیم کے مستحق نہیں۔ مرزا صاحب نے فرمایا کہ گورنمنٹ کی ملازمت باعث زیادتی اعزاز سمجھتا ہوں نہ یہ کہ بزرگوں کے اعزاز کو بھی گنوا بیٹھوں۔ صاحب نے فرمایا کہ ہم آئین سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب رخصت ہو کر چلے آئے۔" (آبحیات ۴۹۵)

جیمس ٹامسن جن کے ساتھ یہ معاملہ گزرا غالب کے پرانے جاننے والوں میں تھے۔ ان کی مدح میں قطعہ ۲۱، قصیدہ ۳۲ اور ردیف "ن" کی آخری غزل کلیات میں موجود ہے۔ پنج آہنگ میں ان کے نام تین خط ہیں جن میں غزل اور قطعہ بھی شامل ہے۔ یہ پہلے گورنمنٹ کے سیکرٹری پھر فارن سیکرٹری اور بعد کو یوپی کے لیفٹیننٹ گورنر ہوتے۔ دہلی اس زمانہ میں یوپی میں شامل تھی۔ ایسے شخص کے روبرو مرزا غالب کی جسارت، غیر معمولی بات نہیں اور بغیر ملاقات لوٹ آنا بھی ایک غیرت مندانہ فعل ہے کہا جا سکتا ہے یا عظمت و برتری کے شدید احساس کا نتیجہ۔ ان کے بعد مومن خاں مومن کو بلایا جاتا ہے وہ بھی ملازمت کرنے سے منع کر دیتے ہیں صرف اس لئے

ان کو سو کی جگہ اسی روپے ماہانہ دینا چاہتے تھے۔ (آبحیات ۴۹۶) ظاہر ہے کہ غالب نے ملازمت سوت کی خاطر قبول نہ کی اور مومن خاں مومن نے صرف بیس روپے کی کمی کی وجہ سے۔ دونوں کا فرق واضح ہے۔

غالب ۱۸۴۴ء میں پنشن کے معاملہ میں بالکل مایوس ہو چکے تھے لیکن ان کو نئے اعزاز وخطاب کی ملکہ وکٹوریہ سے امید تھی۔ یہ اُمید آخری دم تک رہی جو پوری نہ ہونی تھی نہ ہوئی۔ ۱۸۵۰ء سے ۱۸۵۷ء تک غالب شاہ دہلی سے وابستہ رہے۔ اس زمانہ میں بھی انگریزوں سے رسمی تعلقات رہے۔ وہ تشدد جذباتی نہ رہی جس کا ظہور ۱۸۲۷ء سے ۱۸۴۴ء تک ہوا۔ یہ بھی اس کا ثبوت ہے کہ غالب کی مدحت طرازی مطلب برآری کے لئے تھی۔ البتہ ۱۸۵۷ء کی "رستخیز بیجا" کی وجہ سے انہیں پھر انگریزوں کی طرف متوجہ ہونا پڑا۔ کیونکہ اس زمانہ میں پنشن کی بندش، خلعت و درباری اعزاز سے محرومی ان کے لئے معاشی بدحالی اور اعزاز کی پامالی کا سبب تھی۔ اس لئے سب سے پہلے پنشن کے حصول کی کوشش کرنی پڑی اور اس کے بعد خلعت و اعزاز کی بحالی کے لئے تگ ودو ہوئی اور ان دونوں امور کے سلسلہ میں ان کا انگریزوں سے رابطہ رہا۔ اس سلسلہ میں سب سے مقدم "دستنبو" ہے جس میں غالب نے غدر[لہ] کے واقعات لکھے ہیں۔ یہ

لہ اگرچہ آج کل غدر کہنا درست نہیں، ہمارے نزدیک یہ جنگ آزادی تھی، مگر جس عہد کے متعلق ہم گفتگو کر رہے ہیں اس کے لئے ہم اس کے استعمال پر مجبور ہیں۔ "جنگ آزادی" کہہ کر بعض جگہ بات نہیں بنتی۔

کتاب غالبؔ نے چھپوا کر انگریزوں کی نذر کی تھی۔ اسی کتاب کے ذریعہ وہ اپنے آپ کو ہنگامہ پرور گروہ سے الگ ثابت کرنا چاہتے تھے تاکہ پنشن و خلعت وغیرہ بحال ہو جاتے۔ ایام غدر میں تنہائی سے اکتا کر وقت گزاری کے لئے حالات غدر دیدہ و شنیدہ قلمبند کرنا شروع کر دیئے۔ مگر کتاب خود شاہد ہے کہ اس میں واقعات و حالات جو کچھ لکھے گئے تھے بعد کو بر بنائے مصلحت کتاب سے بعض کو نکال دیا ہے۔ بالخصوص حالات دربار شاہ ظفر وغیرہ مگر جو کچھ لکھا ہے اس کی راستی میں بھی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے۔ غالب کی اصلیت پسندی، حقیقت نگاری آشکارا ہے۔ انگریزوں کے بے جرم و خطا قتل عام پر اگر اظہارِ افسوس کیا ہے تو ہندوستان کی تباہی پر بھی خون کے آنسو بہائے ہیں۔

"دلی است، سنگ و آہن نیست، چرا نسوزد۔ چشم است رخنۂ دروزن نیست، چو نگرید۔ آرے ہم بداغ فرمانرواں باید سوخت، وہم بر ویرانی ہندوستاں باید گریست" (کلیات نثر صـ ۳۸۳) گویا ؎

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

انگریز مرد، عورتوں اور بچوں کے قتل کے متعلق لکھتے ہیں:

"ہائے آں جہانداران دادآموز و دانش اندوز نکوخوی نکونام وآہ ازاں خانونان پری چہرۂ نازک اندام بارخی چوں ماہ و تنی چوں سیم خام و دریغ آں کودکان جہاں نادیدہ کہ شگفتہ روئی بہ لالہ و گل می خندیدند و درخوش خرامی بر کبک و تدرو آہوئی گرفتند کہ ہمہ یکبار بگرداب خون فرو رفتند۔" (کلیات نثر ۳۸۲)

سرسید احمد خاں نے "اسباب بغاوت ہند" میں ہندوستانیوں کی ناکامی کا سبب غیر تربیت یافتگی، جہالت، فقدان تنظیم و عدم اعتماد قرار دیا ہے۔ سرسید احمد حکومت کے ملازم تھے۔ انہیں حالات کا زیادہ علم تھا۔ لیکن غالب نے ہندوستانیوں کے لشکر اور ان کے نظامِ حکومت کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ سرسید احمد خاں سے زیادہ وقیع ہے۔

"این لشکرہائے بیہودہ (ان گنت) جنگ جویان بیشمار را جاروب وار کمر بند یکیست۔ آرے رفت و روب ہندبوم، بدانساں کہ آرائش و آسائش اگر جویند، باندازۂ تیرۂ کاہی کاہی نیابند۔ ہم چنیں جاروب گیتی آشوب ہمیں خواست۔ اینک ہزار لشکر نگری، ہمہ بے لشکر آرای آراستہ البا سپاہ بینی، بے سپہدار بجنگ برخاستہ۔" (کلیات نثر ۳۸۴)

اور ہندوستان کے شہروں کی حالت ملاحظہ فرمایئے:۔ (کلیات نثر صفحہ ۴۰۳)

"شہرہائے بے شہریار، پر از بندہ ہائے بے خداوند۔ چنانکہ باغہائے بے باغباں، پر از درختان نابرومند۔ رہزن از گیرو دار آزاد، بازرگاں از تمغاء (محصول) خانہا، ویرانہ ہا و کلبہ ہا خوان یغما، گمنامانِ جہاں خانہ نشیں تا خویش را آزارندہ و شوخ چشمی خویش بمردم نمائند۔ بردۂ صفت بردۂ چوں مژہ ہا خنجر ہا آختہ۔ و نیک مرداں آسودگی گزیں، و میکہ بر رفتار آیند تا از خانہ بباز ار آیند، ہزار جا سپر انداختہ۔ در زواں بسکہ در روز سیم و زر دلیرانہ بربایند، شبہا از پرنیاں و دیبا بستر خواب آرایند۔ روشن گہراں را روغن نماند کہ شبانہ بکاشانہ چراغ افروزند۔"

اس سے زیادہ اور کیا بدنظمی ہو گی۔ یہ کتاب انگریزوں کو نذر دی گئی جو بہادر شاہ ظفر کے سخت ترین دشمن تھے۔ لیکن اس میں بادشاہ کے متعلق کتنا درد انگیز بیان ہے۔

اوراس کی بے چارگی کی کتنی بے مثال تشبیہہ ہے (کلیات نثر ص۴۸)

شاہ را درمیاں گرفت سپاہ — دیں گرفتن بود گرفتن ماہ

ماہ نو ہیچ گہ نمی گیرد — جز مہ چاردہ نمی گیرد

شاہ، ماہ گرفتہ را ماند — نہ کہ ماہ دوہفتہ را ماند

بادشاہ "گہن لگا چاند" تخیل کی بلندی کا کمال ہے اور اس کی بے لسبی اور مجبوری کی کتنی عجیب ولطیف مثال ہے۔ بادشاہ اور شہزادگان کے حالات، فتح دہلی کے بعد لکھتے ہوئے کلیجہ منہ کو آتا ہوگا۔ اس لئے بات کو اس طرح ٹال جاتے ہیں:۔

"ایں کہ فرجام کار بادشاہ و بادشاہزادگان کہ پردگاہ (دیباچہ) داستان کشائش شہر بالیستے سخنے نہ نگاشتہ ام بسبب (لاؤ) اینست کہ مرا اندریں نامہ شنیدن سرمایۂ گفتار و ہنوز سخنہائے ناشنیدہ بسیار است۔"

(کلیات نثر ص۳۹)

لیکن ایک موقع پر بادشاہ و شاہزادگان کے متعلق افسوس کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"از شاہزادگان بیروں ازیں نتواں شمرد کہ انبے را اژدہاے مرگ بدہان زخم گلولۂ تفنگ فرو برد۔ وچندے را در جسم بند جاتو (پھانسی) بگشاکش دم روان از تن افسرد۔ وافسردۂ چند از ان میان زندان نشین اند، وشمردۂ چند ازان دودماں آوارۂ روئے زمین۔ بر بادشاہ ارگ (قلعہ) آرامگاہ کہ ماتم کدۂ تاب وتواں است، فرمان گیرودار باندازۂ بازپرس رواں ہست"۔

(کلیات نثر ص۴۱)

آخرکار دستنبو کی تحریر یکم اگست ۱۸۵۸ء کو ختم کردی، خاتمہ پر لکھتے ہیں:۔

"کہن پشمین اگر بدست آید نیز زنگ از آئینہ می زداید......

کاش در بارۂ آں خواہش ہائے سہ گانہ، ہمانا مہر خواں و سراپاتے و ماہانہ

(خطاب، خلعت، پنشن)

چنانکہ ہم دریں نگارش ازاں گزارش آگہی دادہ ام و اینک چشم نگراں بداں

دوختہ و دل برامید بداں نہادہ ام" (کلیات نثر ۱۴۱)

گویا دستنبو کو بھی خطاب، خلعت اور پنشن کی بحالی کا ذریعہ بنایا ہے۔ اردو خطوط

میں بھی دہلی اور اہلِ دہلی کی بربادی پر دردناک بیانات موجود ہیں۔ سب سے پہلے

قطعہ غدریہ ملاحظہ فرمائیے۔ یہ علاؤالدین خاں علائی کو اسی زمانہ میں تحریر کیا تھا

(خطوطِ غالب ص ۵۴)

بس کہ فعالِ ما یرید ہے آج   ہر سلحشور انگلستاں کا

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے   زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا

چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے   گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا

شہرِ دہلی کا ذرہ ذرۂ خاک   تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا

کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک   آدمی واں نہ جا سکے یاں کا

میں نے مانا کہ مل گئے پھر کیا؟   وہی رونا تن و دل و جاں کا

گاہ جل کر کیا کیے شکوہ   سوزشِ داغہائے پنہاں کا

گاہ رو کر کہا کیے باہم   ماجرا دیدہ ہائے گریاں کا

اس طرح کے وصال سے یارب   کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا

انگریز سپاہیوں کی مطلق العنانی، مسلمانوں کا قتلِ عام ان کی تباہی حالات مجبور

بے بسی۔ اس سے زیادہ کیا بیان ہو سکتی تھی۔ اب دیکھئے۔ انگریزوں کے ترحم

مثال بے مثال غالبؔ ہی کا قلم لکھ سکتا ہے۔ (خطوط غالب ۳۹۸)

"ہر شخص کی سرگزشت کے موافق حکم ہو رہے ہیں۔ نہ کوئی قانون ہے، نہ قاعدہ ہے، نہ نظیر کام آئے، نہ تقریر پیش جائے۔ ارتضیٰ خاں ابن مرتضیٰ خاں کی پوری دو سو روپے کی پنشن کی منظوری کی رپورٹ گئی اور ان کی دو بہنیں، سو سو روپے مہینا پانے والیوں کو حکم ہوا کہ چونکہ تمہارے بھائی مجرم تھے، تمہاری پنشن ضبط، بطریق ترحم دس دس روپے مہینا تم کو ملے گا۔ ترحم یہ ہے تو تغافل کیا قہر ہوگا۔ میں خود موجود ہوں، حکام صدر کا روشناس،۔۔۔۔۔۔سکتا۔"

یہ داستان دراز سے دراز تر ہوتی جا رہی ہے۔ غالب نے غدر کے حالات بہت زیادہ لکھے ہیں۔ صرف دو واقعے اور ملاحظہ فرمایئے۔ غدر کے بعد دہلی کی عمارات بھی مسمار ہوئیں، تباہی و بربادی کا نشانہ بنیں۔ بہت سی عالیشان عمارتیں برباد ہوئیں مسجدیں مسمار کی گئیں۔ امام باڑے ڈھائے گئے۔ مولوی محمد باقر کا امام باڑہ ڈھایا گیا تو غالبؔ کو بڑا دکھ ہوا (خطوط غالب ۳۹۹) شہر کی بربادی و مسجدوں کی مسماری میں انگریزوں کی حرکتیں ملاحظہ فرمایئے۔

"بڑے دریبہ کا دروازہ ڈھایا گیا، قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹایا گیا کشمیری کٹڑے کی مسجد زمین کا پیوند ہو گئی۔ سڑک کی وسعت دو چند ہو گئی اللہ اللہ گنبد مسجدوں کے ڈھلائے جاتے ہیں اور ہنود کی ڈیوڑھیوں کی جھنڈیوں کے پرچم لہراتے ہیں۔ ایک شیر زور اور پیل تن بند رپیدا ہوا ہے۔ مکانات جا بجا ڈھاتا پھرتا ہے۔ فیض اللہ خاں بنگش کی حویلی پر

جو گڑھ سے ہیں جن کو عوام گمزی کہتے ہیں، انہیں ہلا ہلا کر ایک ایک بنیاد ڈھادی۔ اینٹ سے اینٹ بجادی، واہ رے بندر، یہ زیادتی اور پھر شہر کے اندر۔" (خطوطِ غالب ۵۴)

انگریز کو بندر کہنا کتنی بے مثال تشبیہ ہے، میرے لڑکپن تک انگریزوں کے لئے یہ لفظ بچوں اور لڑکوں کی زبان پر تھا، مگر غالب نے اس سے جو فائدہ اٹھایا ہے اور جس موقع پر استعمال کیا ہے وہ بلاغت کی انتہا ہے۔ بندر کی فطرت کو سامنے رکھیئے اور اس انگریز کی حرکت کو دیکھئے اور تشبیہ کا لطف اٹھائیے۔ اسی طرح انگریز حکام کی جہالت کا خاکہ کتنے پر لطف انداز میں اڑایا ہے۔ ہندوستان میں عرف کی وبا عام ہے، نام اور عرف کو انگریز نہ ایک جانتے ہیں نہ مانتے ہیں۔ (خطوطِ غالب ۲۹۱)

"ایک لطیفہ پرسوں کا سنو، حافظ ممو بے گناہ ثابت ہو چکے ہیں، رہائی پا چکے، حاکم کے سامنے حاضر ہوا کرتے ہیں۔ املاک اپنی مانگتے ہیں، قبض و تصرف ان کا ثابت ہو چکا ہے، صرف حکم کی دیر ہے، پرسوں وہ حاضر ہوئے، مثل پیش ہوئی، حاکم نے پوچھا، حافظ محمد بخش کون؟ عرض کیا کہ میں، پھر پوچھا کہ حافظ ممو کون؟ عرض کیا کہ میں، اصل نام میرا محمد بخش ہے، ممو ممو مشہور ہوں۔ فرمایا یہ کچھ بات نہیں، حافظ محمد بخش بھی تم، حافظ ممو بھی تم، جو دنیا میں ہے وہ بھی تم، ہم مکان کس کو دیں؟ مثل داخلِ دفتر ہوئی، میاں ممو اپنے گھر چلے آئے۔"

ان واقعات میں انگریزوں کے خلاف جو کچھ کہا ہے وہ کم نہیں ہے۔ اب انگریزی فوج کے متعلق بھی سن ہی لیجئے، غالب باغیوں کی طرح انگریزی فوج کو بھی اچھا خیال

نہ کرتے تھے:۔

"ایک غدر کالوں کا، ایک ہنگامہ گوروں کا، ایک فتنہ انہدام مکانات کا۔ ایک آفت وبا کی، ایک مصیبت کال کی۔ اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع ہے"۔ (خطوط غالب ۲۔ ۳)

کتنے لشکروں کا دہلی پر حملہ ہوا، اور انگریزی فوج نے کیا کیا لوٹا، اس کی تفصیل غالب ہی سے سنیئے:۔

"پانچ لشکر کا حملہ پے درپے اس شہر پر ہوا۔ پہلا باغیوں کا لشکر، اس میں اہل شہر کا اعتبار لٹا۔ دوسرا لشکر خاکیوں[1] کا، اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکین و آسمان و زمین و آثار ہستی سراسر لٹ گئے۔ تیسرا لشکر کال کا، اس میں ہزارہا آدمی بھوکے مرے۔ چوتھا لشکر ہیضے کا، اس میں بہت سے پیٹ بھرے مرے۔ پانچواں لشکر تپ کا، اس میں تاب و طاقت عموماً لٹ گئی"۔ (خطوط غالب ۲۵۹)

انگریزوں نے دہلی میں جو تباہی مچائی تھی اس کو کتنے مختصر اور جامع لفظوں میں بیان کر دیا ہے۔ تفسیر کی جائے تو ایک کتاب تیار ہو جائے۔ غالب کا مسلمانوں کی زبوں حالی پر افسوس ایک فطری امر تھا۔ خطوط میں جا بجا اس کا ذکر پایا جاتا ہے۔ مسجدوں کے انہدام اور ہندوؤں کے مکانات کی شان و شوکت کا مقابلہ جس دردناک انداز میں کیا ہے وہ پہلے گزر چکا۔ مولانا حالی نے "یادگار غالب" میں لکھا ہے کہ "مرزا کہتے تھے کہ مجھ میں کوئی

---

[1]۔ انگریزی فوج خاکی وردی کی وجہ سے یہ نام دیا ہے۔ دیگر خطوط میں بھی خاکی یعنی انگریزی سپاہی استعمال ہے۔

بات مسلمانی کی نہیں ہے۔ پھر میں نہیں جانتا کہ مسلمانوں کی ذلت پر مجھ کو کیوں اس قدر رنج و تاسف ہوتا ہے۔ (یادگار غالب ۹۵) ان کے کلام میں اس موضوع پر بھی بہت کچھ پایا جاتا ہے۔ جب پنجاب میں سکھوں کا زور تھا تو مسلمانوں پر عرصۂ حیات تنگ تھا شمالی ہند میں سکھوں کے خلاف کافی غم و غصہ کی لہر دوڑ گئی تھی۔ مولانا سید احمد شہید اور مولانا اسمٰعیل شہید نے انہی کے خلاف جہاد کیا تھا۔ مومن نے شرکت جہاد کی تمنا کی تھی، غالب نے بھی اپنی حسرت کا اظہار ہارڈنگ کے قصیدہ میں جو فتح پنجاب کی خوشی میں لکھا ہے اس طرح کیا ہے :- (کلیات نظم ۲۷۴)

گواں شیوۂ من نیست راست میگویم — دریں زمانہ مرا بودے از زمان شباب
پئے شکستن کفار بستے بہ نبرد — کمر بسر خوشی نیت حصول ثواب

اسی طرح ایک غزل میں درگاہ رب العزت میں کتنے اچھے انداز میں شکوہ پیش کیا ہے۔ (کلیات نظم ۱۵۴)

نہ کنی چارۂ لب خشک مسلمانے را — اے بتر ساجگیان کردہ مے ناب سبیل

غرض غالب نے غدر، محرکاتِ غدر، نتائج غدر کے بیان میں سلامتی طبع کا ثبوت دیا ہے۔ انگریزوں کے موافق و مخالف تاثرات کا اظہار کر چکا ہے۔ اب پنشن اور دربار کے متعلق مختصراً بیان کیا جاتا ہے۔ انگریزی پنشن مئی ۱۸۵۷ء سے بند ہوگئی تھی اور مئی ۱۸۶۰ء میں بحال ہوئی۔ اس سلسلہ میں انہوں نے متعدد طریقہ سے کوشش کی۔ ان کے احباب اور قدر دانوں نے بھی حتی الامکان سعی و سفارش کی۔ دوسروں کی سعی و سفارش منظرِ عام پر نہیں آسکی، لیکن بمقتضائے ہمدردی اس سے انکار کی بھی گنجائش نہیں کہ دوسروں نے در پردہ اس بارے میں ضرور مدد دی ہوگی۔ مگر غالب اس کو "عطیہ

یداللّٰہی" قرار دیتے ہیں۔

"میرا اوادوگیر سے بچنا، کرامت اسداللّٰہی ہے۔ ان پیسیوں (پنشن) کا ہاتھ آنا عطیہ یداللّٰہی ہے" (خطوطِ غالب ۳۰۹)

اور یوسف مرزا سے جب خواجہ جان نے کہا کہ پنشن کی بحالی میں والیٔ رامپور نواب یوسف علی خاں ناظم کا ہاتھ ہے تو انہیں جواب دیا۔

"خواجہ جان جھوٹ بولتا ہے، والیٔ رامپور کو اس پنشن کے اجرا میں کچھ دخل نہیں۔ یہ کام خداساز ہے۔ یہ علی ابن ابی طالب علیہ السلام"۔ (خطوطِ غالب ۴۰۸)

یہی حال خلعت و دربار کا بھی ہے۔ مرزا صاحب کو دربار میں داہنی طرف دسویں نمبر پر کرسی ملتی تھی۔ ہفت پارچہ وسہ رقوم جواہر خلعت میں ملتے تھے۔ غدر کے زمانے میں اس کی بھی توقع نہ رہی ۱۸۶۳ء میں سر رابرٹ منٹگمری نے دربار کیا مرزا صاحب کو بلایا نہ گیا تھا۔ لیکن ۲ مارچ کو گورنر نے یاد کیا اور خلعت عطا کیا، دربار کا مژدہ سنایا کہ انبالہ جاؤ، وہاں دربار ہوگا اور خلعت پاؤ۔ غالب نے اس کی اطلاع اپنے بعض ملنے والوں کو دی ہے۔ مگر بعض حضرات اس کو درست نہیں مانتے اور کہتے ہیں کہ ہوسکتا ہے کہ غالب نے خلعت ملنے کی خبر اپنی کسی مصلحت سے اڑادی ہو۔ ان حضرات کی رائے اس لیے تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ غالب نے جن حضرات کو اطلاع دی ہے سب کو لکھا ہے کہ لیفٹیننٹ گورنر پنجاب نے اپنی طرف سے خلعت دیا، اس خبر کو انہوں نے اخبارات میں بھی شائع کرانے کی کوشش کی ہے۔ خط بنام منشی نولکشور میں بھی عطائے خلعت کا ذکر موجود ہے۔ یہ خط اودھ اخبار میں شائع ہوا تھا۔ شیو نرائن کو بھی خط لکھا ہے۔ ان کا

بھی اخبار نکلا کرتا تھا، قیاس ہے کہ اس میں بھی یہ خبر شائع ہوئی ہوگی۔ نواب یوسف علی خاں والیٔ رامپور، منشی غلام غوث خاں بے خبر، میر منشی لیفٹیننٹ گورنر یوپی کو بھی لکھا ہے۔ ایسے حضرات کو غلط خبر دینی کسی طرح مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ اخبار میں اشاعت مفید ہی نہیں بلکہ مضر ثابت ہو سکتی تھی۔ غالب ایسی غلطی کسی حالت میں بھی نہیں کر سکتے تھے۔ ۱۸۶۶ء میں نواب کلب علی خاں کو جو خط دربار اور خلعت کے سلسلے میں لکھا ہے اس سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی ہے جس کا پس منظر یہ ہے کہ لیفٹننٹ گورنر نے دہلی میں ایک دربار تالیفِ قلوب کی خاطر کیا تھا جس میں صاحبانِ فن و کمال کو شرکت کا اعزاز بخشا گیا تھا۔ یہ عام درباروں سے جداگانہ نوعیت کا دربار تھا۔ لیفٹننٹ گورنر نے اردو میں تقریر کی تھی۔ اس میں خلعت صرف غالب ہی کو دیا گیا تھا اور کسی کو نہیں، جس کا اظہار روئیداد دربار میں بھی ہے اور لیفٹننٹ گورنر نے بھی اپنی تقریر میں اردو کی تعریف کرتے ہوئے اس طرح کہا ہے "اس کی مثال آپ کے مشہور شاعر مرزا نوشہ کے کلام سے جن کو ابھی خلعت دیا گیا ہے ظاہر ہے"۔ معمول کے مطابق دربار نہ تھا اس لئے اس میں خلعت ملنے کی توقع بے محل تھی، اس لئے غالب نے یہ صحیح لکھا ہے "نہ مجھے احتمال، نہ صاحب کشنر بہادر کو خیال"۔ اور غالب کے اس لکھنے کو بعد [illegible] "اگرچہ پنشن اور دربار بحال رہا لیکن خلعت موقوف ہو گیا" [illegible] پر محمول کرنا چاہئے۔

غالب کے انگریز حکام کے علاوہ دوسروں سے بھی مراسم تھے جن میں مسٹر جان جاکوب اور الگزنڈر ہیڈرلے کا نام سرِ فہرست ہے۔ انگریزوں کے متعلق ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

"انگریز قوم میں سے جو ان روسیاہ کالوں کے ہاتھوں قتل ہوئے ان میں سے کوئی میرا امید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق، اور کوئی میرا دوست، اور کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد"۔ (غالب از مہر ۲۶۷)

میجر جان جاکوب سے بہت دیرینہ مراسم تھے۔ یہ فارسی کا بڑا اچھا مذاق رکھتا تھا دیوان حافظ کو مرتب کر کے چھپوایا تھا۔ غالبؔ سے دیباچہ لکھوانا چاہا مگر غالبؔ نے تقریظ لکھ دی (کلیات نثر ۱۷۱) جو کلیات نثر میں موجود ہے (کلیاتِ نثر ۵)، خط و کتابت بھی تھی (کلیات نثر ۱۷۱ تا ۱۷۵) مکان اور کنوئیں کی تاریخیں بھی کہی تھیں جو کلیات نظم میں شامل ہیں۔ قطعہ ۳۴ میں اس کا زائچہ بھی نظم کیا ہے۔ یہ غدر میں مارا گیا تھا۔ حاتم علی مہر کو لکھتے ہیں:۔

"ہائے میجر جان جاکوب کیا جوان مارا گیا۔ سچ ہے اس کا شیوہ یہ تھا کہ اردو کے فکر کو مانع آتا اور فارسی زبان میں شعر کہنے کی رغبت دلواتا یہ بھی انہی میں سے ہے جن کا میں ماتمی ہوں۔" (خطوط غالب ۳۱۰)

اور منشی نفتہ کو تقریظ دیوان حافظ کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"جو تقریظ دیوان حافظ کی بموجب فرمائش میجر جان جاکوب بہادر کے لکھی ہے، اس کو دیکھو کہ فقط ایک بیت میں ان کا نام اور ان کی مدح آئی ہے اور باقی ساری نثر میں کچھ اور ہی مطالب ہیں" (خطوط غالب ۱۲۰)

الیگزنڈر ہیدرلے ایک فرانسیسی خاندان کا فرد تھا۔ اس کے باپ نے کسی ہندوستانی عورت سے شادی کر لی تھی۔ اردو کا بڑا اچھا شاعر تھا۔ ابتدا میں زین العابدین خاں عارف سے شرف تلمذ تھا۔ ۷ر جولائی ۱۸۶۱ء کو انتقال ہوا (مقالاتِ ماجد ۱۰) اس کے بھائی ٹامس

ہیڈرلے نے اس کا دیوان شائع کرایا تھا جس میں غالب سے بھی تلمذ مذکور ہے۔ مگر غالب کے کسی خط سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ اپریل ۱۸۶۰ء میں مرزا یوسف کو لکھا ہے:۔

”الیگزنڈر ہیڈرلے صاحب میرے دوست کے فرزند ہیں اور نیک بخت وسعادت مند ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ وہ مقدموں میں میں نے انہیں خط لکھے مگر انہوں نے ایک کا بھی جواب نہیں دیا اور ان مقدموں میں سفارش بھی نہیں کی۔“ (خطوط غالب ۲۰۸)

پھر ۸ مئی ۱۸۶۰ء کو انہی کو لکھا:۔

”تامس ہیڈرلے صاحب سے میری ملاقات نہیں ہے۔ ہاں الک صاحب سے ہے۔ سو ان کے نام کا خط لکھا ہوا تم کو بھیجتا ہوں۔“ (خطوط غالب ۲۰۹)

میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

”الیگزنڈر ہیڈرلے کا کوئی خط نہیں آیا۔ ظاہرا ان کی مصاحبت نہیں ورنہ مجھ کو ضرور خط لکھتا رہتا۔“ (خطوط غالب ۲۹۲)

پھر انہی کو اس کی موت کی خبر دیتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

”الگزنڈر ہیڈرلے مشہور بہ الک صاحب مرگیا۔ واقعی بے تکلف وہ میرا عزیز اور ترقی خواہ اور مزاج میں اور مجھ میں متوسط تھا۔“ (خطوط غالب ۲۹۸)

ان بیانات میں شاگردی کا ذکر کہیں نہیں۔ لیکن قیاس یہ ہے کہ عارف کے انتقال کے بعد اس نے غالب سے ضرور اصلاح لی ہوگی۔ تامس ہیڈرلے نے بھی اپنے دیباچہ

میں اس کا اعتراف نہیں کیا۔ البتہ منشی شوکت علی صاحب کے دیباچہ میں غالب کی شاگردی کا ذکر ہے۔ (مقالات ماجد ۱۰)

اب تک غالبؔ کے انگریزوں سے روابط بیان کئے گئے۔ میجر جان جاکوب اور الگزنڈر ہیدر لیے کے علاوہ اوروں سے تعلق تمام تر پنشن، خلعت اور دربار کے سلسلہ میں رہا۔ حصولِ عظمت و برتری کی خاطر غالبؔ ان روابط کیلئے مجبور تھے۔ اگر غالبؔ نے انگریزوں کی مدح سرائی کی ہے تو ان کی برائی کرنے سے بھی گریز نہیں کیا ہے۔ لیکن ان روابط نے غالبؔ کو فائدہ بھی پہنچایا ہے۔ غالبؔ طبعاً جدت پسند تھے۔ شاہراہ عام سے الگ چلنا بھی ان کی فطرت میں تھا۔ طبع معنی یاب و فکر دور رس پائی تھی۔ پنشن کے قضیہ میں انہیں مالی فائدہ تو نہیں پہنچا۔ مگر نکتہ نظر کے لئے اسباب افادیت فراہم ہوتے رہے۔ دہلی سے کلکتہ کو چلے۔ راستہ میں تجربات حاصل ہوئے۔ یہ احساس برتری ہی تھا کہ لکھنؤ میں معتمد الدولہ آغا میر سے صرف اس لئے نہ ملے کہ اس نے غالبؔ کی یہ دو شرطیں منظور نہ کیں۔ اول یہ کہ نائب السلطنت غالبؔ کی تعظیم دیں۔ دوسرے نذر پیش کرنے سے معاف رکھا جائے۔ (یادگار غالبؔ ۳۷) باندہ، بنارس، مرشد آباد کانپور میں بہت سے حضرات سے ملاقات ہوئی۔ بنارس بہت پسند آیا۔ اس کے متعلق مثنوی چراغ دیر ایک عمدہ مثنوی ہے۔ کلکتہ پہنچے۔ وہاں کی ادبی ہنگامہ آرائی نے غالب کو متعلقہ محفل [illegible] میں بڑی تقویت پہنچائی۔ اس بحث میں بھی احساس برتری اور شعور کمتری کی آویزش کو بڑا دخل ہے۔ ایرانیوں کی تعریف نے دل کے حوصلے بڑھائے مرزا کو چک ایک ایرانی فاضل نے بھری محفل میں غالبؔ کے متعلق کہہ دیا کہ آج اس درجہ کا شاعر سرزمین ایران میں بھی کوئی نہیں (غالبؔ از مہر حاشیہ ۱۲۶)۔ غالبؔ کی

مصلح جو ئی بھی "باد مخالف" کے روپ میں ڈھلی۔

کلکتہ وارالحکومت تھا۔ پنشن کے مقدمہ میں جہاں ان کو ٹھہرنا پڑا۔ اس قیام کا اثر ان پر بہت اچھا ثابت ہُوا۔ انگریزی ایجادات سے وہ شعوری اور لاشعوری طور پر متاثر ہوتے۔ اور ان کو ایک آنے والے دور کا شدید احساس تھا۔ ان کے طبعی میلانات اس دور آئندہ سے مناسبت رکھتے تھے۔ چنانچہ وہ سب سے پہلے اس کے آثار دیکھ کر اس کی طرف متوجہ ہوتے اور ایسے آثار قائم کئے اور ایسے نقوش چھوڑ گئے کہ ان کے بعد والوں نے انہی کو نشانِ راہ بنایا اور ایک منزل ارتقا کی طرف قافلہ بڑھایا۔ اس دور آئندہ کے نشانات ان کے کلام میں بکثرت ملتے ہیں۔ مثلاً:۔

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند — شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

"مژدۂ صبح" سے مراد دور آئندہ اور "تیرہ شباں" سے مراد دورِ پستی و بربادی ہو تو کیا تعجب ہے اور مصرعۂ ثانی ترقی کی نشان دہی کے لئے اشارہ ہو تو کیا بعید ہے؟ مگر یہاں تاریخی شعور سے کام لیا جائے تو بات بنتی ہے کہ انگریزوں نے ہندوستان کی دولت ضرور لوٹی، مگر ایک نیا ذہن اور جدید شعور انہی کی بدولت حاصل ہوا۔ غالب کے معاصرین کا کلام دیکھئے، وہ اپنے مفروضہ تنگ اور محدود دائرے سے باہر نکلنا گوارا نہیں کرتے۔ مگر غالب طرح طرح سے دورِ جدید کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک غزل ہے جس کی ردیف "مخسپ" ہے۔ پوری غزل ایک پیام بیداری ہے۔ تشبیہ و استعارہ کے پیرائے میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔ پوری غزل پڑھئے اور سوچئے کہ غالب نے کیسے عالم میں بیدار کرنے کی کوشش کی ہے۔ بالخصوص یہ شعر ؎

سحر دمیدہ و گل در دمیدنست، مخسپ
جہاں جہاں گل نظارہ چیدنست مخسپ!!

تو محوِ خواب و سحر در تاسف از انجم — بہ پشت دست بدنداں گزیدنست مخسپ

نشانِ زندگیِ دل بہ دود دیدنست مایست — جلائے آئینۂ چشم دیدنست، مخسپ

اور بہت سی غزلوں میں یہی احساس کارفرما ہے، چند شعر اور ملاحظہ فرمایئے ؎

رفتم کہ کہنگی ز تماشا بر افگنم ! — در بزم رنگ و بو نمطے دیگر افگنم

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر — بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

بخت در خواب است، میخواہم کہ بیدارش کنم — پارۂ غوغائے محشر کو؟ کہ در کارے کنم

بیا! کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم — قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اور اردو میں مشہور قطعہ ؎

اَے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل — زنہار گر تمہیں ہوسِ نائے و نوش ہے

میں جو کیفیت ہے اس کو "دیدۂ عبرت نگاہ" اور "گوشِ حقیقت نیوش" ہی کی ضرورت ہے کیونکہ اس کا سرچشمہ "نوائے سروش" ہے۔ گویا دم توڑتی ہوئی مغلیہ تہذیب کی تاریخ۔ ان کے علاوہ غالب کی پیش بینی اور نئے دور کی طرف کھلے اشارے "آئینِ اکبری" کی تقریظ میں ملتے ہیں جو سرسید احمد خاں کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ اس مثنوی میں انہوں نے سرسید احمد خاں کو مشورہ دیا تھا کہ وہ پرانے آئین و روش کو چھوڑ کر نئے آئین و ایجادات کی طرف متوجہ ہوں۔ دیکھیں کہ انگریزوں نے دخانی کشتی، ریل، موٹر، ٹیلیگرام، ٹیلیفون، گراموفون، گیس کی روشنی، دیاسلائی وغیرہ ایجاد کی ہیں۔ اگرچہ سر سید احمد خاں نے اس وقت اس مثنوی کو قبول نہ کیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ غالب نے یہ

بات اپنی روشن طبعی اور بالغ نظری کی وجہ سے بہت پہلے محسوس کر کے لکھ دی تھی
غالب کی نگاہ دور بیں، اس قدیم دور اور تہذیب کو ختم ہوتے دیکھ رہی تھی۔ اسے
ایک نئے دور کی آمد کا شدید احساس تھا۔ اس سے دورِ جدید کی طرف رخ بدلنے
کا عمل بین طور پر دکھائی دیتا ہے۔ جس کی بروح، عقل، عمل اور تجسس ہے۔ بنابریں
۱۸۵۷ء کے بعد سرسید احمد خاں کو غالب کے بتائے ہوئے راستے کو اختیار کرنا پڑا۔

غالب نے صرف انگریزوں کی ایجادات اور آئین ہی کی طرف توجہ نہیں کی، بلکہ
انگریزی زبان کے الفاظ کو بھی بکثرت استعمال کیا ہے۔ ان کے معاصرین کے ہاں اس
کثرت سے نہیں پائے جاتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جن حالات سے انہیں دوچار
ہونا پڑا ان کے ہمعصر، ان حالات سے بہت دور تھے۔ پنشن کے قضیہ اور مقدمۂ بندش
اور بحالئ خلعت و دربار کے معاملہ میں انہیں بعض انگریزی لفظوں سے واسطہ پڑا اور
انہیں بے تکلف اپنی اردو اور فارسی تحریروں میں استعمال کیا ہے۔ ایک خط میں
لکھتے ہیں:۔

"چھاپہ کہ بائے فارسی اور یائے حطی ہے۔ کاپی اور واپی اور چھاپی
یہ قافیہ ہم دگر ہو سکتے ہیں۔ چھاپی، لغت انگریزی ہے، اس زمانہ میں اس
اسم کا شعر میں لانا جائز ہے۔ بلکہ مزا دیتا ہے۔ تار بجلی اور دخانی جہاز کے
مضامین میں نے اپنے یاروں کو دیئے ہیں۔ اوروں نے بھی باندھے ہیں
روبکاری اور طلبی اور فوجداری اور سررشتہ داری، تو یہ الفاظ میں نے باندھے
ہیں۔ چھاپی بمعنی کلید شوق سے لکھو نہ چھاپی"۔ (خطوط غالب ۵۴۸)

الفاظ و اصطلاحات کے علاوہ بہت سے لفظوں کا ترجمہ بھی کیا ہے مثلاً ماچس کو

انگریزی دیا سلائی، فوٹو کو آئینہ کی تصویر، عکس کی تصویر، مارشل لا کو جرنیلی بندوبست گورنر جنرل کو حاکم اکبر لکھا ہے۔ "دیکھیے بامصاحب میم اور بابا کو کیسے عمدہ طور سے اپنے بیوی اور بچوں کے لئے استعمال کرتے ہیں" پھر صاحب اور میم اور بابا لوگ اپنے قدیم مسکن میں آرہے گے" (خطوط غالب [illegible]) یہی نہیں بلکہ چک، نوٹ، رپورٹ کو نظم بھی کیا ہے۔ (کلیات نظم ۴۳۱)

آرے نہ چک بود نہ تمسک زبر کہ ہست

بے دستخطِ مہر نہ نام دلستان اوست

مضمون شعر نوٹ، [illegible] ماننا

یعنی بدست [illegible] بنقاد آن اوست

غالب کے نزدیک ولایتی یعنی انگریز اردو کو کما حقہ نہیں سمجھ سکتے تھے میر حبیب اللہ خان ذکا کو لکھتے ہیں۔ "[illegible] ولایتی بھی نہیں جو میں یہ تصور کروں کہ اردو جاننے [illegible] مطلب اچھی طرح نہ کر سکے۔ (خطوط غالب ۵۱۲)

انگریز اردو سے نابلد ہونے کی وجہ سے غلط اردو بولتے تھے۔ اس کے متعلق بھی اشارے کیے ہیں۔ مثلاً اب ہم سے ملنا کیوں مانگتے ہو (خطوط غالب ۲۹۴) یا ایک اور جگہ لکھتے ہیں "فریاد ہونے / فریاد کر لینی چاہیے / فریاد کر لینا۔ انگریزی بولی ہے (خطوط غالب ۵۴۵) غالب اس فرق کو اچھی طرح سمجھتے تھے۔ آج ہم بھی یہی کہتے ہیں کہ اردو کو انگریزی محاورہ سے بچایا جائے۔ انگریزی کے رواج کے متعلق لکھتے ہیں۔" گگ بمعنی پھانسی انگریزی لغت ہے۔ انگریزی زبان نے بنگالے میں سو برس اور دلی اکبرآباد

میں ساٹھ برس سے رواج پایا ہے۔ (خطوط غالب ۵۸۵)

غالب کی تحریروں میں بعض انگریزی لفظوں کا تلفظ بدلا ہوا ہے۔ مثلاً لارڈ کو لارڈو، پنشن کو پنسن لکھتے ہیں، بریگیڈیر کو برگیڈیر، سارٹیفکیٹ کو سارتی فکٹ، اسٹیشن کو اسٹیسن، کیمپ کو کمپ اور کنپ، نمبر کو لمبر لکھا ہے۔ مرزا جواں بخت کے سہرے میں لمبر ہی نظم کیا ہے :-

سر پہ چڑھنا تجھے پھبتا ہے پر اے طرف کلاہ
مجھ کو ڈر ہے کہ نہ چھینے ترا لمبر سہرا

اسی طرح ٹکٹ کو کئی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ٹکٹ = اسٹامپ، ٹکٹ = اجازت نامہ (پرمٹ) ٹکٹ = ملاقاتی کارڈ۔

غالب کی اردو نثر میں خطوط قابلِ ذکر ہیں۔ ان کی طرزِ تحریر کے متعلق اکثر حضرات کا یہ کہنا ہے کہ یہ انگریزی طرز سے تاثر کا نتیجہ ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں:

"خط و کتابت میں قدیم اسلوب القاب و تخاطب سے کلی احتراز اور صرف کسی ایک نام و لقب سے یاد کر کے براہِ راست حرفِ مطلب پر آجانا اُن کے عہد میں ایک غیر معمولی بات ہے۔ یقیناً انگریزی اسلوب کے تاثر سے سامنے آئی۔" (غالب از مہر ۱۱۳)

مولانا ابوالکلام آزاد کے بیان میں ہمیں اس لئے تامل ہے کہ غالب نے پنج آہنگ کا دیباچہ اور آہنگ اول ۱۸۲۵ء میں ارتجالاً تین روز میں مرتب کر دیا تھا۔ (کلیات نثر) اس میں لکھتے ہیں :-

" اداشناس جانتا ہے کہ نگارش میں میری روش یہ ہے کہ جب کاغذ

قلم ہاتھ میں لیتا ہوں تو مکتوب الیہ کو اس کے مرتبہ کے لائق لفظ سے خطاب کرتا ہوں اور مدعا بیان کرنے لگتا ہوں۔ القاب و آداب، خیریت گوئی اور عافیت جوئی حشو و زاید ہیں"۔ (کلیات نثر ۵ ترجمہ)

دیباچہ ہی میں مکتوب نگار کو ہدایات فرمائی ہیں۔ بیشتر امور کو ترک کرنے اور اختیار کرنے کے متعلق لکھا ہے۔ ابتدا میں لکھتے ہیں:-

"نامہ نگار کو چاہیئے کہ نگارش کو گذارش سے الگ نہ کرے۔ تحریر کو تقریر کا رنگ دے۔ مطلب کو اس طرح ادا کرے کہ اس کا سمجھنا دشوار نہ ہو"۔ (کلیات نثر ۵ ترجمہ)

غرض غالب کے دیباچہ کو سامنے رکھتے ہوئے یہ فیصلہ کرنا دشوار نہیں کہ یہ اسلوب ان کا اپنا ایجاد کردہ تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ انگریزوں سے ان کے مراسم نہ تھے۔ کلکتہ کی سیر تو درکنار، سفر کلکتہ کا خیال بھی نہ تھا۔ مولانا آزاد نے قیاس سے کام لیا ہے۔ تحقیقی بات نہیں ہے۔ مگر پنڈت دتاتریہ کیفی نے آج کل دہلی بابت ستمبر ۱۹۵۲ء میں ایک مضمون شائع کیا جس میں غالب کی طرز خطوط نویسی کو غالب کی ایجاد تسلیم نہیں کیا، بلکہ منشی رامچندر کے ایک مضمون مطبوعہ رسالہ محب ہند جلد ۲ بابت دسمبر ۱۸۴۹ء جنوری ۱۸۵۰ء سے اثر پذیری کا نتیجہ اور کامیاب تقلید کا نمونہ قرار دیا ہے۔ اس کے متعلق پھر کبھی سیر حاصل بحث کی جائے گی سر دست یہی کافی ہے کہ ۱۸۲۵ء کی تحریر کی موجودگی میں یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ منشی رامچندر کا مضمون غالب سے استفادہ کا نتیجہ ہے۔

المختصر یہ کہ امور مذکور ہمارے نزدیک رابطۂ فرنگ ہیں جن کا تعلق تمام تر خاندانی اعزازات کی برقراری ہی سے نہیں بلکہ غالب کی معیشت سے بھی گہرا ربط ہے۔ اور ان

دونوں نے نفسیاتی طور پر ان کو متاثر کیا تھا۔ البتہ جدید آئین و ایجادات سے دلچسپی ان کی ترقی پذیر طبیعت اور جدت پسند فطرت سے مناسبت کے باعث ہے۔ وہ "خذ ما صفا و دع ما کدر" کے اصول پر عمل پیرا تھے۔ انہوں نے "مئے فرنگ" میں نفاست لذت بو، رنگ بہتر پایا۔ اس کے فریفتہ ہو گئے۔ اولڈ ٹام، فرینچ، شام پین، کاس ٹیلن وغیرہ سے رغبت ہو گئی اور "شراب قندئ ہند" سے ہمیشہ نفرت رہی بلکہ اس کے مقابلہ میں شراب کشمیری کو بہتر خیال کرتے تھے۔

غالب شراب قندئ ہندم کباب کرد　　　زیں بعد بادہ ہائے گوارا کشید کرد

شراب قندئ ہندوستاں دماغم سوخت　　　زشیرہ خانۂ کشمیرم آور ند شراب

ان روابط کے سلسلہ میں بات پھر اسی مرکز پر آ جاتی ہے کہ غالب کی زندگی کے حالات زمانہ کی تاریخی رو سے متصادم ہوئے اور غالب کو کبھی کبھی اپنے بلند معیار سے نیچے اتر کر باتیں کرنی پڑیں۔ نہ صرف انگریزوں کی مدح سرائی بلکہ مسلمان اور ہندو زعماء اور حکمرانوں کی شان میں قصیدہ خوانی بھی اسی منزل سے تعلق رکھتی ہے۔ کیونکہ وہ خود کہتے ہیں:

نیک نا ید ز من کہ در گفتار　　　مدحت لالہ سور داس کنم

صاحبانِ دولت و حکومت کی مدحت سرائی اور قصیدہ خوانی میں جو وقت برباد ہوا اور جو قوت بیان ضائع ہوئی ان کا احساسِ برتری اس پر آخر عمر تک افسوس کرتا رہا۔ کلیات میں اپنی زندگی کا محاسبہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"در ہوائے کہ بال بالاخوانی زدہ ام و درا دائیکہ خود را بشگرفی ستودہ ام

نیمۂ ازاں شاہد بازلیت یعنی ہوا پرستی و نیمہ دیگر توانگر ستائیست یعنی بادخوانی۔۔۔۔۔ شادم از آزادی کہ بسا سخن بہنجار عشق بازاں گزاردستم و دانم از آزمندی کہ ورقی چند بکبہ دار دنیا طلبان، و در مدح اہل جاہ سیہ کردستم۔" (کلیات نثر ۲۵ کلیات نظم ۸)

تحریر: ۸ جنوری ۱۹۶۴ء

غالب کا لسانی نظریہ

اردو آگے مرکب تھا عربی اور فارسی اور ہندی اور ترکی ان چار زبانوں سے۔ اب پانچویں زبان یعنی انگریزی بھی اس میں شامل ہو گئی۔ دیکھو گنجائش اردو کی کہ پانچوں زبان کی کس لطف سے حاوی ہوتی ہے اور یہ زبانیں اس میں کس طرح سما گئی ہیں کہ کوئی زبان اوپری نہیں معلوم ہوتی۔

فقیر حقیر کو اس تحریر سے ان صاحبان انگریز کی خدمت گزاری مراد ہے جو ولایت سے تشریف لائیں اور فارسی اور اردو اچھی طرح نہ جانتے ہوں۔ پس ضرور آپڑا ہے کہ لغات مشکل کمتر درج کروں بلکہ الفاظِ زبان زدِ عام سے کام لوں۔

(نکات و رقعات غالب ص ۴۲، ۳)

دوسراباب

کیا غالبؔ

تفضیلی ہے ؟
صوفی ہے ؟
غالی ہے ؟
فری میسنری ہے ؟
سنی ہے ؟
شیعہ ہے ؟

ان امور کا جائزہ "غالبؔ کے معتقدات" میں لیا گیا ہے۔ دلائل و براہین کی روشنی میں بآسانی متعین ہو سکتا ہے کہ

غالبؔ کون ہے ؟

یہ تعیین خود غالبؔ کی تحریروں اور کلام کے ذریعے کی گئی ہے۔

غالبؔ کے معتقدات

غالبؔ کی ہستی ہمارے ادب میں جس قدر و منزلت کی حامل ہے وہ اقبالؔ کے علاوہ اور کسی کو نصیب نہیں ہوئی۔ لیکن غالبؔ عظیم قدر و منزلت کے باوجود بسید مظلوم واقع ہوا ہے۔ غالبؔ کو اپنی زندگی میں کلام کی خاطر خواہ داد نہ مل سکی، اور جیسی "قدر و منزلت" کی انہیں تمنا تھی وہ بھی کبھی حاصل نہ ہوئی۔ مرنے کے بعد ان کے متعلق تحقیق و تشریح حالات کا سلسلہ شروع ہوا اور اس ضمن میں نہ معلوم کیسی کیسی باتیں منسوب کر کے ان کی روح کو تڑپایا گیا ہے۔ تحقیق کے سلسلہ میں حالیؔ کو اولیت حاصل ہے اور ان کی تحریر کو حرفِ آخر مان لیا گیا ہے۔ حالانکہ ان سے بھی بعض مقامات پر سہو ہوا ہے۔ حالیؔ کی بیان کردہ باتوں کا اعادہ مولانا مہرؔ اور شیخ محمد اکرام نے اپنی اپنی تصانیف "غالبؔ" اور "آثارِ غالبؔ" میں کیا۔ یہ روایت در روایت باتیں درجہ ثقاہت تک پہنچ گئیں جن کی تردید آسان کام نہ تھا۔ مولانا نیاز فتحپوری نے "نگار" جنوری ۱۹۶۱ء (غالبؔ نمبر) میں بھی عجیب باتیں لکھ دیں کہ ؎

ناطقہ سر بگریباں کہ اسے کیا کہیے؟

زمانہ غالبؔ کے کلام اور ان کی خدمات زبان و ادب کو قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ حالات زندگی اور کلام میں ایک گونہ تعلق باطن ہوتا ہے اس لئے حالات کی جستجو ایک امر طبیعی ہے۔ مثلاً اگر قمار بازی کی وجہ سے قید کا واقعہ نظر انداز کر دیا جاتا۔ تو

حبسیہ جیسی نادر نظم کا پتہ چلانا دشوار تھا اور شدت تاثر کی وجہ معلوم نہ ہوتی۔ اسی طرح غالب کی رجحانات و طبعی میلانات کا علم نہ ہو تو کلام کا بیشتر حصہ ناقابلِ فہم ہو جاتا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ گاہے گاہے ایسی باتیں بیان کر دی گئی ہیں جو حقیقت پر مبنی ہوں۔ چنانچہ انھیں میں غالب کے مذہبی اعتقادات کے متعلق کچھ بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اب تک مذہب غالب کے متعلق جو بیانات و تحریرات پائی جاتی ہیں مع تبصرہ درج ذیل ہیں:-

(۱) "اگرچہ مرزا کا اصلی مذہب صلح کل تھا۔ مگر زیادہ تر ان کا میلان طبع تشیع کی طرف پایا جاتا تھا اور جناب امیرؑ کو وہ رسولِ خداؐ کے بعد تمام امت سے افضل جانتے ہیں۔" یادگارِ غالب، حالی ۹۵)

(۲) سید صفدر سلطان نبیرۂ محمود خاں نے نواب ضیاء الدین خاں مرحوم سے کہا کہ مرزا صاحب شیعہ تھے۔ ہم کو اجازت ہو کہ ہم اپنے طریقہ کے موافق ان کی تجہیز و تکفین کریں۔ مگر نواب صاحب نے نہیں مانا اور تمام مراسم اہل سنت کے موافق ادا کئے گئے۔ اس میں شک نہیں کہ نواب صاحب سے زیادہ ان کے اصل مذہبی خیالات سے کوئی شخص واقف نہیں ہو سکتا تھا۔ (یادگار ۱۲۳)

مولانا حالی کے ان دونوں بیانات سے کوئی صحیح نتیجہ نہیں نکل سکتا۔ اول تو صلح کل کوئی مذہب نہیں ہے۔ میلان طبع لکھ کر قاری کو الجھن میں ڈالا گیا ہے۔ دوسرے ضیاء الدین احمد خاں نے تجہیز و تکفین کے وقت غالب کا عقیدہ پیش نظر نہیں رکھا۔ بلکہ اپنے عقیدہ کو ملحوظ رکھا۔ ضیاء الدین خاں اور ان کا خاندان اچھی طرح سے جانتا تھا کہ غالب شیعہ تھے جس کا ثبوت خط نمبر ۲۲ بنام علاؤ الدین خاں علائی سے ملتا ہے۔ مولانا حالی نے ضیاء الدین خاں کی ذات کو اس سلسلہ میں ثقاہت کا درجہ دے کر غالب کے شیعہ ہونے کی در پردہ تردید کر کے

مسئلہ کو اور بھی الجھا دیا ہے۔

(۲) "غالب کی تحریرات میں شیعیت کی جھلک نمایاں تھی اور بلاشبہ ان کا میلان طبع تشیع کی طرف تھا، لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شیعیت تفضیل تک محدود تھی" (غالب ص ۳۴۲ از مولانا مہر)

مولانا مہر کا بیان بھی الجھا ہوا ہے۔ کیونکہ سب کچھ کہنے کے باوجود غالب کے شیعہ ہونے سے انکار کر رہے ہیں۔ کیونکہ تفضیل کو شیعیت سے کوئی تعلق نہیں بلکہ وہ سنی حضرات جو تمام صحابہؓ پر حضرت علیؑ کو فضیلت دیں، ان کو تفضیلی کہا جاتا ہے۔ غالباً مولانا مہر نے یہ نتیجہ اس رباعی کے چوتھے مصرع سے اخذ کیا ہے:

شرط است بہر ضبط آداب و رسوم   خیزد بعد از نبیؐ امام معصومؑ
زاجماع چگوئی بہ علیؑ باز گرای   مہ جانشین مہر باشد، نہ نجوم

چونکہ ایک حدیث رسول کریمؐ "الصحابی کالنجوم" ہے جس کو شیعہ نہیں مانتے۔ ظاہر ہے کہ غالب نے یہاں شیعی نظریہ پیش کیا ہے کہ شیعہ نبی کریمؐ کو معصوم اور امامؑ کو بھی معصوم مثل نبیؐ ہی مانتے ہیں اور حضرت علیؑ کو صحابہؓ میں شامل کرتے ہوئے بھی اس لئے قائل کرتے ہیں کہ حضرت علیؑ اہلبیت میں شامل ہیں۔ اس لئے غالب نے نبی کریمؐ کو مہر اور حضرت علیؑ کو ماہ کہا ہے۔ اس طرح یہ بھی ظاہر کر دیا ہے کہ حضرت علیؑ کی ذات بابرکات نبیؐ سے اسی طرح مستفیض ہوتے ہیں جس طرح چاند سورج سے کسب نور کرتا ہے۔ مخاطب کو مسکت جواب دیا ہے کہ تم صحابہؓ کو نجوم کی مانند جانتے ہو اس طرح بھی نبی کریمؐ کا جانشین ان میں سے کوئی نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ سورج کا قائم مقام چاند ہوتا ہے تارے نہیں ہوا کرتے۔

(۴) "عقیدے کی رو سے مرزا اثنا عشری شیعہ تھے اور جب شاعرانہ رنگ میں حضرت علیؑ سے اپنی عقیدت کا اظہار کرتے تو بہت کچھ کہہ جاتے۔ اس کے علاوہ، "وحدانیت خدا اور نبوت ختم الانبیاؑ" کے بدل معتقد اور بزبان معترف تھے۔ لیکن ان کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلامی عقائد کی قبا ان کے بدن پر پوری طرح چسپاں نہ تھی ؎

رموزِ دیں نشناسم درست و معذورم　　نہادِ من عجمی و طریق من عربی است

("آثارِ غالب" شیخ محمد اکرام ص ۳۲۲)

اس بیان پر غور فرمایئے، شیعہ بھی ہونا اور اس کے علاوہ وحدانیت خدا اور نبوت ختم الانبیاؑ کا بدل معتقد اور بزبان معترف ہونا عجیب بات کہی گئی ہے۔ گویا ان کے نزدیک شیعہ توحید و نبوت کے قائل نہیں ہوتے، مذہب شیعہ سے عدم واقفیت کی دلیل ہے شیعوں کے اصول دین میں پہلا اصول توحید اور تیسرا اصول نبوت ہے۔ پس شیعہ کہنا ہی کافی تھا۔ اب یہ بیان کہ "اسلامی عقائد کی قبا ان کے بدن پر چپکتی نہ تھی" اور "نہاد من عجمی و طریق من عربی" سے اس کا ثبوت دینا بڑی عجیب بات ہے۔ "رموزِ دین" سے مراد اسلام کے سادہ اور مؤثر اصول و عقائد نہیں بلکہ فقیہوں اور ملاؤں کی مسائل اسلام میں موشگافیاں ہیں۔

(۵) "ایک عرصہ ہوا جب یہ نامی شاعر (غالبؔ) زیور اسلام اتار کر فریمیسن FREEMASON سے آراستہ ہوا تھا، ہر چند اس کے احباب نے حال اس مذہبِ نو اختیار کا اور کیفیت فریمیسن ہوس FREEMASON HOUSE کی دھوکہ دے کر بھی دریافت کی مگر پر اس نے ایک کلمہ بھی اپنی

زبان سے نہ نکلا۔ یہی کہے گیا کہ کچھ نہ پوچھو" ذخیرۂ بال گوبند" آگرہ مارچ ۱۸۶۹ء)

فریقین کے لیے ترک مذہب لازمی شرط نہیں ہے۔ اس تحریک کا اس زمانہ میں چرچا ضرور تھا۔ لیکن غالب کی کسی تحریر میں اس طرف کسی قسم کا اشارہ تک نہیں پایا جاتا۔ تمام تذکرے بھی خاموش ہیں۔ یہ بے سروپا بیان ہے۔

(۶) "پس مختصراً ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ (غالب) خدا کی وحدانیت پر یقین کامل رکھتے اور نجات کے لیے نبوت پر ایمان کو لازم سمجھتے تھے۔ نبوت کے بعد امامت مرتضوی کے قائل ہیں اور اسی طرح بارہ اماموں پر اعتقاد رکھتے ہیں اور امامت من اللہ ہونے کے معتقد ہیں۔ اس سے ایک ہی نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ تفضیلی اثنا عشری شیعہ تھے۔" (ذکر غالب صہ ۲۲۲ از مالک رام)

جناب مالک رام نے دیگر مصنفین کی آرا جمع کر دی ہیں۔ تفضیلی، اثنا عشری، شیعہ لکھنا اسلام کے دونوں فرقوں کے عقائد سے عدم واقفیت کی دلیل ہے۔

(۷) غالب یوں چاہے رند بادہ خوار، رہا ہو یا کچھ اور لیکن اپنے عقائد کے لحاظ سے یقیناً "غالی شیعی" تھا۔"

"غالی شیعی" مولانا نیاز کے قلم سے یہ ترکیب بھی غلطی کی نشان دہی کر رہی ہے غالی شیعہ ہونا چاہیئے تھا۔

(۸) "مرزا عقائد میں شیعہ تھے۔ اور شیعہ بھی سخت قسم کے۔ حضرت علیؑ کی ذات و صفات کے متعلق انہیں غلو تھا۔" (شیخ اکرام الحق" شعر العجم فی الہند صہ ۲۹)

نیاز فتح پوری اور شیخ اکرام آلحق یہ غالب کو غلو کرنے والا کہتے ہیں۔ لیکن یہ قیاس انہوں نے اپنے عقائد کی روشنی میں کیا ہے ـــــ اگر شیعہ عقائد کی روشنی میں یہ بات دیکھی جاتی تو بہتر ہوتا۔

مندرجہ بالا بیانات سے جو الجھن پیدا ہو جاتی ہے وہ ظاہر ہے۔ علامہ نیاز فتحپوری نے لکھا تھا کہ "ہماری یہ عادت و فطرت ہے کہ ہر بڑے آدمی کو اپنے گروہ میں شامل کرنا چاہتے ہیں۔ غالب شیعہ تھا۔ اس کو سنی کہنا یا لکھنا اپنی جذبہ کی عکاسی کرتا ہے۔" حقیقت یہ ہے کہ مندرجہ بالا حضرات جن کے بیانات درج کیے گئے ہیں (حالی سے لے کر شیخ محمد اکرام تک) چونکہ شیعہ نہیں ہیں اس لئے کلام غالب سے صحیح طور پر استنباط نہیں کر سکے۔ نواب ضیاء الدین احمد خاں کی سند (اگر حالی کا قول درست ہے) اور مرزا کے کلام اور حالات میں تصوف سے نسبت نے اس مسئلہ کو اور بھی الجھا دیا ہے۔

غالب کے کلام و نثر سے یہ بات صاف عیاں ہے کہ اگر وہ خاندانی شیعہ نہیں تو بچپن سے انہیں اس مذہب سے لگاؤ ضرور تھا۔ جس کا اعتراف انہوں نے حضرت عباس علمدار کی منقبت کے قصیدہ میں کیا ہے ؎

از کودکیم درس ولائے تو دانست ‏ ‏ ‏ دانی خود اوزین روش کہ گفتم جزم را

اور انہوں نے اس مذہب کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی یا اس کے جزئیات و غوامض سے واقف تھے۔ کلیتہً ملا عبد الصمد کی صحبت کا نتیجہ نہیں ہو سکتا۔[1] اتنے قلیل عرصہ میں مذہب

---

[1] یہ خیال جناب مالک رام کا ہے کہ ملا عبد الصمد کی صحبت یا حسین مرزا کے خاندان سے تعلق کے سبب شیعہ ہوتے۔" ذکر غالب ص ۲۲۳

کے رموز و غوامض سے آگاہی ناممکن تھی، عبدالصمد سے کسبِ فیض کا زمانہ لڑکپن کا زمانہ تھا۔ مندرجہ بالا شعر کودکی (بچپن) کی نشاندہی کر رہا ہے۔ یقین ہے کہ غالبؔ بچپن ہی سے مجالس عزا، وعظ و میلاد میں شرکت کرتے رہے ہیں۔ کلیاتِ فارسی میں نوحے اور فاتحہ کے قطعے اس کا بین ثبوت ہیں کیونکہ مجالس کے خاتمہ پر اسی قسم کے اشعار فاتحہ پڑھے جاتے ہیں۔

خطوط میں غالبؔ نے اپنے مذہب کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ ہر لحاظ سے قابلِ غور ہے۔ خطوط میں ان کے مخاطب شیعہ اور سنّی سبھی ہیں۔ سب سے زیادہ تفصیل کے ساتھ ان کے عقیدہ کا اظہار خط بنام علاؤ الدین خاں میں پایا جاتا ہے۔ خط کا پس منظر یہ ہے کہ جون ۱۸۶۲ء میں خرچ کی تنگی کی وجہ سے غالبؔ نے شراب ترک کر دی اور علاؤ الدین خاں علائی کو ۱۰ جولائی ۱۸۶۲ء کے خط میں اطلاع دی کہ "التوائے شراب ۲۲ جون، شروعِ شراب ۱۰ جولائی"۔ امین الدین خاں نے وجہ ترکِ شراب معلوم کی اور حمزہ خاں نے مذاق اڑایا اور حافظؔ کا مشہور شعر "چوں پیر شدی حافظ از میکدہ بیروں شو" الخ لکھ دیا۔ غالبؔ کو اس مذاق اور شعر پہ تاؤ آ گیا۔ امین الدین خاں کو وجہ بتانے کے بعد حمزہ خاں کو مخاطب کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"اے بے خبر ز لذتِ شربِ مدامِ ما، دیکھا! ہم کو یوں پلاتے ہیں۔ وہ میر کے بنیوں کے لونڈوں کو پڑھا کر مولوی مشہور ہونا اور مسائلِ حیض و نفاس میں غوطہ مارنا اور ہے اور عرفا کے کلام سے حقیقتِ حقہ وحدتِ وجود کو اپنے دل نشیں کرنا اور ہے۔ مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب و ممکن میں مشترک جانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو مسیلمہ کذاب کو نبوت میں خاتم النبیین کا شریک گردانتے ہیں

مشرک وہ ہیں جو نو مسلموں کو ابو الائمہ کا ہمسر مانتے ہیں، دوزخ ان لوگوں کے واسطے ہے۔ میں موحد خالص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لا الہ الا اللہ کہتا ہوں اور دل میں لا موجود الا اللہ، لا موثر فی الوجود الا اللہ سمجھے ہوا ہوں۔ انبیا سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الاطاعت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت ختم ہوئی۔ یہ خاتم المرسلین اور رحمۃ للعالمین ہیں۔ مقطع نبوت کا مطلع امامت اور امامت نہ اجماعی بلکہ من اللہ ہے۔ اور امام من اللہ علی علیہ السلام ہیں۔ ثم حسنؓ ثم حسینؓ۔ اسی طرح تا مہدی موعود علیہ السلام۔ "بریں زیستم ہم بریں بگذرم" ہاں اتنی بات اور ہے کہ اباحت و زندقہ کو مردود اور شراب کو حرام اور اپنے کو عاصی سمجھتا ہوں۔ اگر مجھ کو دوزخ میں ڈالیں گے تو میرا جلانا مقصود نہ ہوگا، بلکہ دوزخ کا ایندھن ہوں گا اور دوزخ کی آنچ کو تیز کروں گا تاکہ مشرکین و منکرین نبوت مصطفوی و امامت مرتضوی اس میں جلیں۔" (خطوط غالب ص۲۳۳)

غالب نے اس خط میں جو کچھ لکھا ہے وہ کلیتہً شیعہ عقیدہ ہے۔ بلکہ وہ تین جملے تو بڑے گرم لکھ گئے ہیں۔ "مشرک وہ ہیں جو نو مسلموں کو ابو الائمہ کا ہمسر مانتے ہیں" شیعہ عقیدہ کی ترجمانی ہے۔ یعنی ان کا عقیدہ ہے کہ نبی و امام شکم مادر ہی سے نبی و امام پیدا ہوتے ہیں۔ اعلان و اظہار نبوت و امامت وقت مقررہ سے متعلق ہوتا ہے۔ اسی بنا پر حضرت علیؑ عالم وجود میں آتے ہی امام ہوئے۔ باقی اصحاب نے اعلان نبوت کے بعد اسلام قبول کیا اور ایمان لائے۔ اس سے پہلے وہ سب دورِ جاہلیت کی زندگی بسر کرتے رہے۔ بنابریں شیعوں کے نزدیک ان کو نو مسلم کہا جاتا ہے۔ اور غالب نے بھی یہی کہا ہے۔ اسی طرح مشرکین و

منکرین نبوتِ مصطفوی و امامت مرتضوی اس (دوزخ) میں جلیں"۔ شیعہ عقیدہ ہے کہ امامتِ مرتضوی جزوِ ایمان ہے۔ شیعہ اصول دین میں چوتھا اصول امامت ہے۔ نجات اخروی کے لئے یہ بھی بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس خط کے مخاطب حمزہ خاں سنی اور علاؤالدین خاں شیعہ تھے۔ جیسا کہ خط نمبر ۸ اور خط نمبر ۲۴ بنام علائی سے ظاہر ہوتا ہے (خطوط غالب ص۲۰۸، ص۲۰۶)

خطوط میں دیگر حضرات کو بھی اپنے عقیدہ کے متعلق لکھا ہے۔ دو تین اقتباسات اور پیش کئے جاتے ہیں:۔

"صاحب بندہ اثنا عشری ہوں، ہر مطلب کے خاتمے پر ۱۲ کا ہندسہ لکھا کرتا ہوں۔ خدا کرے میرا بھی خاتمہ اسی عقیدہ پر ہو" (خطوط غالب ص۲۱۳)

اثنا عشری یعنی بارہ اماموں کا ماننے والا"۔ یہ خط حاتم علی بیگ مہر کے نام ہے جو شیعہ تھے۔ ان کے نام کے دوسرے خط نمبر ۱، ۴، ۱۲، ۱۹ میں بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ مجروح کو لکھتے ہیں:۔

مجتہد العصر، سلطان العلماء، مولانا سرفراز حسین کو میری دعا کہنا اور کہنا کہ حضرت ہم تم کو دعا لکھیں، تم ہم کو دعا دو، میاں! کس قصے میں پھنسا ہے، فقہ پڑھ کر کیا کرے گا؟ طب و نجوم و ہیئت و منطق و فلسفہ پڑھ، جو آدمی بنا چاہے، خدا کے بعد نبی اور نبی کے بعد امام، یہی ہے مذہب حق والسلام والاکرام۔ علی علی کیا کر اور فارغ البال رہا کر۔ (خطوط ص۲۹۵، عود ہندی ص۱۱۰)

سرفراز حسین، مجروح کے بھائی تھے جنہیں غالب مرزا ما "مجتہد العصر" کہا کرتے تھے۔ اس خط میں ان کے مولوی پن کا خاکہ اڑایا ہے اور بتایا ہے کہ مذہب کے متعلق اتنا

یہی جاننا کافی ہے ۔ مجتہد شیعہ علماءٗ کا لقب ہُوا کرتا ہے۔ سنیوں میں مفتی کہتے ہیں۔ دیگر خطوط نمبر ۷، ۱۲۰، ۲۵، ۲۶، ۳۶، ۴۸ میں بھی اس طرف اشارے پائے جاتے ہیں۔

" عطیہ حضرت بتوسط جناب سیف الحق پہنچا اور میں نے اس کو بلا تکلف عطیہ مرتضوی سمجھا۔ علی مرتضیٰ علیہ التحیتہ والثنا آپ کا دادا اور میرا آقا، خدا کا احسان ہے کہ میں احسان مند بھی ہُوا تو اپنے خداوند کے پوتے کا۔"

(بنام میر غلام بابا) خطوط غالب ۴۱۴۔

" جانتے ہو کہ علی کا بندہ ہوں، اس کی قسم کبھی جھوٹ نہیں کھاتا۔"

(خطوط غالب ۲۹۸ - بنام یوسف مرزا)

ان کے علاوہ خطوط نمبر ۱، ۶ بنام یوسف مرزا۔ ۹۰۴ بنام احمد حسن، ۱۹۰۳، ۱۸ بنام سیاح ؛ ۲۰۱۲، ۱ بنام قدر بلگرامی اور دیباچہ " گل رعنا"۔ " دیوان ریختہ"۔ " مہر نیمروز"۔ اور فارسی کے متعدد خطوط میں اسی قسم کے اشارات پائے جاتے ہیں۔

غالب کے نزدیک شیعہ کبھی مذہب تبدیل نہیں کرتے۔ چنانچہ یوسف مرزا نے اپنے والد حسین مرزا کے متعلق کوئی ایسی ہی بات لکھی تھی۔ انہیں لکھتے ہیں۔

" دوسرا امر یعنی تبدیل مذہب، عیاذاً باللہ! علی کا غلام کبھی مرتد نہ ہوگا ہاں ٹھیک ہے کہ حضرت چالاک اور سخن ساز اور ظریف تھے۔ سوچتے ہوں گے کہ ان دموں میں اپنا کام نکالو اور رہا ہو جاؤ۔ عقیدہ کب بدلتا ہے۔ اگر یہ بھی تھا تو ان کا گمان غلط تھا۔ اس طرح رہائی ممکن نہیں۔" (خطوط غالب ۱۰۰)

" ماہِ نو فروری ۱۹۶۱ء میں اکبر علی خاں کے توسل سے غالب اور سید علی غمگین کے چند فارسی خطوط شائع ہوئے تھے۔ غمگین صوفی مشرب اور حنفی المذہب تھے۔ غالب نے

ایک خط میں مزاحاً لکھدیا "غیر کو ہے" (غیر کون ہے؟) اس پر بحث چل نکلی۔ یہاں تک کہ بحث مسئلہ امامت و خلافت پر پہنچ گئی۔ افسوس کہ باقی خطوط ابھی شائع نہیں ہوتے۔ ورنہ بحث کا انجام معلوم ہو جاتا۔ غالب نے اس بحث میں اپنے عقیدے کا اظہار اس طرح کیا ہے:

"سہ رباعی کہ در آغاز رقم یافتہ مضمون آں واردکہ علیؑ خلیفہ بود، من علیؑ را امام دانم و دیگراں را خلیفہ، خلافت مرادف سلطنت و ریاست است بزبان عربی رئیس و حاکم را خلیفہ گویند اگرچہ معنی لغوی نیابت است، بالجملہ علیؑ بلا فصل بعد از نبیؐ امام است۔ و امام امر یست یزدانی و علیؑ امام است ہم در عہد خلافت ابو بکرؓ و ہم در عہد خلافت عمرؓ و ہم در عہد خلافت عثمانؓ و ایں کہ مشہور است کہ علیؑ بعد عثمانؓ خلیفہ شد غلط است۔ اصل اینست کہ امام برحق علی مرتضیٰ چوں بعد از رسولؐ امام شد، ابابکر صدیقؓ را خلیفہ کرد و امر قضا بوے سپرد تا قطع خطرات مسلمین نماید و بر مومنین فرمانروا باشد و پس از او عمرؓ را برگزید و ازاں بعد عثمانؓ را خلافت داد۔ ایں ہر سہ تن بدادرہ سپردند و بنی و امام را اطاعت کردند۔ بعد از عثمانؓ ہیچ کس لائق عہدۂ قضا در مسلمین یافتہ نشد و آنکہ از زید و عمرو نیز شائستۂ ایں کار نبود لاجرم امام وقت کار قضا بعہدۂ خود گرفت و خود بقطع خصومات اہل اسلام پرداخت۔ شاہ اگر کار قاضی کند اورا قاضی نگویند و ہماں بالجملہ علیؑ امام است در یہ بجہد۔ اما خلافت خود بعد از عثمان رضی اللہ عنہ، بہ بنی امیہ منتقل شد و ازاں گروہ بہ آل عباس رسید و ایں ہر دو گروہ برعکس خلفائے ثلثہ ستم ہا کردند و خونہا ریختند۔ امامت علیؑ

واو لاد وش را محو کردند و آئمہ را کشتند :

غالبؔ نے یہ جانتے ہوئے بھی کہ ان کے مخاطب سنی العقیدہ ہیں ، نہایت کھلے الفاظ میں اپنے عقیدے کا ذکر کر دیا ۔ نیز ان کے نزدیک جو امامت و خلافت میں فرق تھا اس کو بھی واضح کر دیا اور یہ شیعوں کے ایک گروہ کا عقیدہ ہے ۔ ویسے تمام شیعہ اس کے قائل ہیں کہ بعد نبیؐ ، علیؑ امام برحق تھے خواہ زمام حکومت کسی کے ہاتھ میں رہی ہو ۔ غمگین نے اس سلسلہ میں جو باتیں بیان کیں اور جس نہج سے جواب دیا اس سے ہمیں سروکار نہیں ۔ البتہ غالبؔ سے جس قسم کے جواب کے وہ متوقع ہوئے ہیں کہ غالبؔ مسئلہ خلافت و امامت حضرت علیؑ کا جواز کلام پاک اور احادیث نبویؐ سے دیں ، میرے نزدیک یہ بات غالبؔ کے لئے دشوار تو نہ تھی ، کیونکہ اس زمانے میں بھی متعدد کتب اس مبحث پر موجود تھیں ، لیکن وہ اس بحث میں آگے نہ بڑھے ہوں گے ، ہمیں مسئلہ سے قطع نظر کر کے غالبؔ کے اظہار عقیدہ کو سامنے رکھنا چاہیے :

غالبؔ کی اردو اور فارسی نثر سے ان کے عقیدہ کے اظہار کو پیش کرنے کے بعد اب اردو اور فارسی نظم پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے تاکہ یہ اندازہ ہو سکے کہ اس بلند مرتبہ شاعر کے تخیل نے وہاں کیا کیا رنگ آمیزیاں کی ہیں ۔ موجودہ اردو دیوان میں حضرت علیؑ کی منقبت میں دو قصیدے اور دو شعر ہیں ۔ البتہ نسخۂ حمیدیہ میں یہی دونوں قصیدے مکمل ہیں اور ایک قصیدہ نا مکمل ہے ۔ اس کے علاوہ غزلیات میں تیرہ شعر جناب امیرؑ کی شان میں ہیں جن میں گیارہ شعر معروضی یا خطابی ہیں اور دو شعر اعتقادی حیثیت رکھتے ہیں : ؎

امام ظاہر و باطن ، امیر صورت و معنی　　علیؑ ، ولی ، اسد اللہ ، جانشین نبیؐ ہے

غالبؔ ہے رتبۂ فہم تصوّر سے کچھ پرے
ہے عجز بندگی جو علیؑ کو خدا کہوں

(نسخۂ حمیدیہ ص۱۱۱، ۱۶۷)

دوسرے شعر میں حضرت علی کی ذات و صفات کو سمجھ اور تصور سے بالاتر بتاتے ہوئے کہا ہے کہ اگر ان کو خدا کہہ دیا جائے تو یہ مجبوری ہے کہ ان کے مرتبہ کی صحیح معرفت حاصل نہ ہو سکی اور بغیر سمجھے خدا کہنے لگے۔ چنانچہ وزیرؔ ردولوی کے ایک عقیدہ میں یہی مطلب نظم ہے:

وہ اِک مافوقِ فطرت، فہمِ انسانی میں کیا آئے
مجسم ہو کے بھی ادراک سے جو ماورا آئے![1]

اسی طرح اردو کا مشہور شعر ہے:

غالبؔ ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیٔ بوترابؑ میں!

بظاہر نصیریوں[2] کی ترجمانی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن لفظ "ندیم" نے اس عقیدے سے الگ کر دیا اور شیعہ عقیدہ کے قریب ہو گئے کیونکہ شیعہ نبی کریمؐ اور حضرت علی کو خدا کے مقرب ترین بندے جانتے ہیں جس کو غالبؔ نے لفظ "ندیم" سے ظاہر کیا ہے۔ شیعہ شعراً میں یہ خیال عام ہے۔ ناسخؔ کا شعر ہے جس میں حضرت علیؑ کے مشہور لقب "یداللہ" سے نکتہ پیدا کیا ہے!

---

[1] قصائد "چہاردہ معصومین" مطبوعہ نظامی پریس لکھنؤ ص۳۔ آئندہ حوالہ صرف "قصائد" لکھ کر دیا جائے گا [2] نصیری جو حضرت علیؑ کو خدا مانتے ہیں۔ معاذاللہ

بیعت خدا سے ہے مجھے بے واسطہ نصیب
دستِ خدا ہے نام مرے دستگیر کا

قصائد منقبت کے مطلعے یہ ہیں:

سازِ یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بے کار
سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں:
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

دوسرے قصیدہ میں مدح کے یہ شعر قابلِ غور ہیں:

مظہرِ فیضِ خدا، جان و دلِ ختمِ رسلؐ!
قبلۂ آلِ نبی، کعبۂ ایجادِ یقیں!

جاں پناہا! دل و جاں فیض رسانا! شاہا!
وصیِ ختمِ رسلؐ تو ہے بفتوائے یقیں

جسمِ اطہر کو ترے دوشِ پیمبر منبر
نامِ نامی کو ترے ناصیۂ عرش نگیں

فارسی دیوان میں مذہب کے متعلق بہت کچھ ہے۔ دو قطعے بعنوان فاتحہ، پانچ نوحے واقعاتِ کربلا کے متعلق، جنابِ امیرؑ کی منقبت میں ایک خمس اور ایک ترکیب بند۔ ایک مثنوی "ابرِ گہربار" بارہ قصیدے حمد و نعت و منقبت میں، متعدد غزلیات میں متفرق اشعار اس ضمن میں پائے جاتے ہیں۔ نیز سید العلماء سید حسین لکھنوی کی وفات پر جو ترکیب بند لکھا ہے اس میں امام علی رضا علیہ السلام کی شہادت کا واقعہ کہ خلیفہ

مامون الرشید نے مہمان بلاکر انگوروں کے ذریعہ زہر دیا۔ نظم کیا ہے جو شیعوں کے ہاں مستند واقعہ ہے۔

قطعاتِ فاتحہ، نوحہ جات، مخمس اور ترکیب بند کو چھوڑ کر مثنوی "ابر گہر بار" کے متعلق کچھ بیان کیا جاتا ہے۔ یہ گیارہویں مثنوی ہے۔ اس میں رسول کریمؐ، حضرت علیؓ اور آئمہ کے متعلق بہت کچھ کہا گیا ہے۔ در اصل یہ مثنوی غزواتِ نبوی کے متعلق تھی۔ جیسا کہ غالب نے دیباچہ میں اس امر کی صراحت خود کی ہے۔

"در ضمیر زود اثر پذیرِ من چناں فرود آمد کہ غزوات خداوند دنیا و دین حضرتِ امام المرسلین سلام علیہ من رب العالمین بہ بند نگارش آورم"

(دیباچہ مثنوی "ابر گہر بار" مطبوعہ ۱۸۶۳ء)

اور مثنوی میں لکھا ہے ؎

بہ اقبال ایمان و نیروی دین　　سخن راندم از سید المرسلین

مگر نیاز فتح پوری "نگار" جنوری ۱۹۶۱ء میں اس مثنوی کو بلا تحقیق و ثبوت جناب امیرؑ کی منقبت سے متعلق قرار دیتے ہیں؛

"یہ جس مثنوی (ابر گہر بار) کا ذکر اس وقت مقصود ہے وہ بھی جنابِ امیرؑ کی منقبت سے تعلق رکھتی ہے۔"

اسی طرح مثنوی کے اشعار کی تعداد ۹۵۰ غلط لکھی ہے۔ صحیح ایک ہزار اٹھانوے (۱۰۹۸) ہے۔

یہ مثنوی درحقیقت غالب کے کلام میں بہت بلند مرتبہ شے ہے۔ بلکہ اسے غالب کا شاہکار کہنا بجا ہے۔ اس میں حمد و نعت و بیانِ معراج و منقبت میں غالب کا زورِ بیان

عروجِ کمال پر پہنچا ہوا ہے "ساقی نامہ" و "مغنی نامہ" کا جواب نہیں۔ غالب عقیدۃً شیعہ تھے اس لئے حمد و نعت و معراج و منقبت میں شیعہ نظریہ کے مطابق بیانات پائے جاتے ہیں نعت میں یہ شعر ہے:

زخونیکہ در کربلا شد سبیل　　　ادا کرد وامِ زمانِ خلیلؑ

کل شیعہ مفسرین نے آیت کلام پاک "وفدیناہ بذبح عظیم" کی تفسیر میں یہ بات بیان کی ہے کہ ذبح عظیم سے مراد حضرت امام حسینؑ کی ذات ہے۔ حضرت اسمٰعیلؑ کی قربانی کا فدیہ امام حسینؑ قرار پاتے اور آپ نے کربلا میں جس کو ادا کیا۔ بعض سنی مفسرین کے یہاں بھی یہ بات پائی جاتی ہے۔ شعرا میں علامہ اقبال بھی اسی کے قائل ہیں:

بہت ہی سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسینؑ، ابتدا ہے اسمٰعیل

اللہ اللہ بائے بسم اللہ پدر　　　معنیٔ ذبحِ عظیم آمد پسر

لیکن جب معراج کا بیان آتا ہے، جو حقیقتاً غالب کا "جاوید نامہ" یعنی آسمانی سفر ہے اس میں بھی شیعہ روایات ملتی ہیں۔ مثلاً:

سحر گہ کہ وقتِ سجودش رسید　　　ز پیغام یزدانؑ درودش رسید
بشادی درآمد علیؑ از درش　　　وصالِ علیؑ شادیٔ دیگرش
شب از بادۂ قدس ساغر گرفت　　　صبوحی ز دیدارِ حیدر گرفت
جمالِ علیؑ چشمۂ نوش بود　　　صبوحی ہم از بادۂ دوش بود
دو ہمراز با ہم گر راز گوے　　　نشانہائے بینش بہم باز گوے
دو چشمت و ہر چشم را بینشیست　　　ولی آنچہ بینند ہر دو یکیست!

نگنجد دوئی در نبیؐ و امامؑ — علیہ الصلوٰۃ و علیہ السلام

یہ تمام تر شیعہ روایت ہے کہ نبیؐ نے صبح کو اٹھتے ہی چہرۂ علیؑ دیکھا اور دونوں نے حالاتِ معراج کو ایک دوسرے سے بیان کیا۔ نیز یہ کہ خدا نے لہجۂ علیؑ میں باتیں کیں اور منزل "قاب قوسین او ادنیٰ" میں پردہ سے باہر جو ہاتھ نکلا تھا وہ علیؑ کے ہاتھ کے مشابہ تھا۔ آخری شعر میں اشارہ ہے اس حدیث کی طرف کہ "انا و علیؑ من نور واحد"۔ اسی کو منقبت میں اس طرح ادا کیا ہے:۔

دو فرخندہ یار گراں مایہ ہیں — دو قالب زیک نور و یک سایہ ہیں
ازاں سایہ یکجا گرائش کند — کہ احمد ز حیدر نمائش کند

اسی طرح بارہ اماموں کے متعلق یہ روایت بھی شیعوں کی ہے جس میں شاعرانہ رنگ بھرا گیا ہے اور نیا نکتہ پیدا کیا ہے:

بیک سلک روشن دہ و یک گہر — نبی را جگر پارہ، او را جگر
جگر پارہ ہائے چوں برابر نہند — یگفتن جگر نام آں بر نہند
علی ذات پاک از نبی جائے او — ہماں حکم کل دار و اجزائے او
ہماں ایں ازاں خاتم المرسلینؐ — بود تا بہ مہدیؑ علیؑ جانشیں
ز شاہ علیؑ تا محمد یکیست — محمد ہماں تا محمد یکیست
در احمد الف نام ایزد بود — ز میم آشکارا محمد بود
الف میم را چوں شوی خواستار — نماند ز احمد بجز ہشت و چار

غالب حضرت علیؑ کی محبت میں سرشار تھے اور حضرت علیؑ کی مدح سرائی ان کا جزوِ ایمان تھی۔ جن اشعار سے تذکرہ نویسوں نے حضرت علیؑ کی "ربوبیت" کا بہ ہو مراد

لیا ہے، وہ دراصل اس منزل کو نہیں سمجھ سکے جو شیعوں کے نزدیک منزلِ علیؑ ہے یعنی خدا تو نہیں ہے۔ مگر صفات خدا کے مظہر ہیں۔ یہ خیال شیعوں کے علاوہ تفضیلی سنیوں میں بھی پایا جاتا ہے۔ اکابر صوفیا بھی اسی کے قائل نظر آتے ہیں، مثلاً علامہ عینی شاہ نظامی کے منقبت جناب امیرؑ میں یہ اشعار ملتے ہیں:

علی شہود خدا و خدا وجود علی علی اثبت نام خدا و خدا است نام علی

علی بعرش خدا و علی بفرش نبی خدا مقام علی و نبی مقام علی

خدا کو جو ڈھونڈا محمدؐ کو پایا محمدؐ کو دیکھا تو دیکھا علی ہے

علی و محمد ہیں یک نور و یکجاں علی ہے محمدؐ، محمدؐ علی ہے

اکثر شیعہ شعرا کے قصائد میں بھی جناب امیرؑ کو ان ہی صفات سے متصف مانا گیا ہے۔ مثلاً مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی کا یہ شعر اسی خیال کا حامل ہے:

بندگی میں بندہ پرور کبریائی تو نے کی

ناخدائے کشتیٔ امت خدائی تو نے کی

جناب رزم ردولوی کے یہ اشعار بھی ان ہی پر دلالت کرتے ہیں:

مقید وہ کو مطلق سے جدا بھی کہہ نہیں سکتے

یہ علت جو سراپا نورِ ذاتِ کبریا آتے

وہ ہستی جو کہ مخلوقات میں شانِ قِدم والی

وہ حادث جو عناصر سے بھی پہلے جلوہ زا آتے

علامہ آرزو لکھنوی نے بھی ایک قصیدہ میں یہی بات اس طرح بیان کی ہے:

ڈھونڈا جو دل نے اک بشر جامع الصفات | کوئی نبی ملا، نہ وصیٔ نبی ملا!
ہاں ایک تھا وہ آئینۂ شان کردگار | جو مظہر صفات خفی و جلی ملا
قدرت حیات و موت پہ خالق کی شان ہے | بندوں میں گر ملا تو وہ بندہ علیؑ ملا

اب ان ہی خیالات کی ترجمانی غالبؔ کے قصائدِ منقبت میں بھی ملاحظہ فرمائیے:

یارب زیا علی شناسم قلندرم | یک مے زِ آبگینہ و ساغر بر آورم
در دل بجستجو ہمہ ایزد در آورم | وز لب بگفتگو ہمہ حیدر بر آورم

نفس نبی، خدائے نفیری، امامِ حق
آں منتِ عظیم کہ حق بر جہاں نہاد
پروردگارِ ناطقہ عارفاں علیؑ
گو حرفِ حق بکام و زباں داستاں نہاد
یزداں کہ رازِ خویش نبی را بلب سپرد
یزداں کہ سوزِ خویش علی را بجاں نہاد

اور محسن کا یہ مصرعہ: "کار خدا بعرصۂ محشر کند علیؑ" شدت عقیدت کا آئینہ دار ہے۔
ترکیب بند میں کہتے ہیں:

ما فقیم لیکن ندانی کو خرد بیگانہ ام | ہوشیارم باخدا و با علی دیوانہ ام
نیست از اسمائے الٰہی بر زبانم جز علی | بیخودم پاس محبت بر زبانم بیش ازیں

۱؎ عینی شاہ نظامی، عزیز لکھنوی، رندم رودولوی، آرزو لکھنوی، کا یہ کلام قصائد کے صفحات نمبر ۹۵ تا ۱۴۰ پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ جوش ملیح آبادی وغیرہ کا کلام طوالت کی وجہ سے نظرانداز کیا گیا۔

مثنوی "ابرِ گہر بار" میں بیان کرتے ہیں:-

زیزداں نشاطم بہ حیدرؑ بود ‏ ‏ ‏ زقلزم بجو، آب خوشتر بود
نبیؐ را پزیرم، بہ پیمان او ‏ ‏ ‏ خدا را پرستم بہ ایمان او
خدائیش روا نیست ہر چند گفت ‏ ‏ ‏ علیؑ را توانم خداوند گفت

قصائد نعت و منقبت میں شیعہ مسلک کی پیروی کی گئی ہے۔ نبی کریمؐ و حضرت علیؑ کے علاوہ امام حسینؑ، عباس علمدارؑ، امام مہدیؑ کی شان میں قصائد موجود ہیں امام حسینؑ کی منقبت میں ایک شعر ملاحظہ ہو۔

مزد شفاعت وصلۂ صبر و خونبہا ‏ ‏ ‏ چیزے نرگس نخواستہ، الّا گریستن

اسی طرح حضرت عباس علمدار کی منقبت میں لکھتے ہیں:

عباس علمدار کہ در جامِ شکوہش ‏ ‏ ‏ بازیچۂ طفلاں شمر و شوکتِ جم را
اے ہم گہر ختمِ رسلؐ گرد تو گردم ‏ ‏ ‏ چنداں کہ کنم چلقدرِ تن خلقِ علم را

بارہویں امام حضرت مہدی علیہ السلام کے متعلق اہل سنت کہتے ہیں کہ پیدا ہونگے مگر شیعوں کا عقیدہ ہے کہ وہ پیدا ہو چکے ہیں اور غیبت میں ہیں، قیامت سے پہلے بحکم خدا وقت مقررہ پر ظہور فرمائیں گے اور دنیا کو عدل و انصاف سے معمور فرمائیں گے دیکھئے غالب شیعہ عقیدہ کی پیروی میں مخاطب کرتے ہیں:

زود آکہ فیض مقدم ہمنام مصطفےٰؐ ‏ ‏ ‏ آفاق را طراوت باغ جناں دہد
زود آکہ شہسوار نظر گاہ لا فتیٰ ‏ ‏ ‏ پرواز ش رکاب و طراز عناں دہد

قطعہ ناتمہ را میں ایک شعر ظہور امام مہدی علیہ السلام کے متعلق لکھا ہے:-

---

لہ چلقد یعنی زرہ

زیں سپس بہر ظہور مہدیؑ صاحب زماں
ظلمتسانِ شبِ کفر و حسد را آفتاب

غزلیات میں متعدد مقامات پر اس قسم کا اظہار پایا جاتا ہے۔ سب سے پہلی غزل حمد میں ہے۔ یہ شعر اس میں پایا جاتا ہے:۔

بزم ترا شمع و گل، خستگیٔ بوتراب — ساز ترا زیر و بم، واقعۂ کربلا

اب دیگر غزلیات میں حضرت علی کی عقیدت کا جذبہ ملاحظہ فرمایئے:

ورد من بود غالبؔ یا علی ابوطالب — نیست مخل یا طالب اسم اعظم از من پرس

منصور فرقۂ علی اللہیاں منم — آوازۂ انا اسد اللہ در افگنم
ارزندہ گوہرے چو من اندر زمانہ نیست — خود را بخاک رہ گزر حیدر افگنم

غالبؔ نام آورم نام و نشانم مپرس — ہم اسد اللہم و ہم اسد اللہیم

نامم توفیق را غالبؔ سواد اعظم — ز حیدر بیشہ دارم حیدرانہ خروشم

ز حیدریم من و تو زما عجب نبود — گر آفتاب سوئی خاوران بگردانیم[1]

طفیل دست عالم، غالبا دگیتی دانم — گر از خاکست آدم پائے نام تو ترا بستے

---

[1] شیعوں کے نزدیک حضرت علیؓ نے بفرمان رسولؐ آفتاب کو پلٹایا تھا۔

غرض ان تمام اشعار میں حضرت علیؑ سے محبت اور شیعہ عقیدہ پر روشنی پڑتی ہے۔ لہذا
یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ غالب شیعہ تھا۔ غالی اور تفضیلی نہیں تھا۔

آخر میں تصوف کا مسئلہ اور حل کر لیا جائے تو بہتر ہے۔ مرزا کا تصوف سے تعلق ادا
تو "برائے شعر گفتن خوب است" کے ماتحت تھا۔ وہ صرف اقتضائے طبع کی مناسبت
سے یا وقت کے تقاضے سے بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ جناب مالک رام نے حضرت
کالے صاحب سے بیعت کرنا تحریر کیا ہے (ذکر غالب ۲۲۴) اس کا سبب عقیدہ
نہیں بلکہ تقرب بادشاہ کا حصول تھا کیونکہ مہر نیمروز میں جب مولانا نصیر الدین
عرف کالے صاحب کا ذکر آتا ہے تو اس میں اشارتاً بھی اس کا ذکر نہیں کرتے کہ
یہ میرے پیر و مرشد ہیں۔ البتہ ہمسایہ ضرور لکھا ہے۔ اور ہمسائیگی کے فیض سے یہ خدمت
(تحریر مہر نیمروز) سپرد ہونے کا اقرار بھی کیا ہے۔ (کلیات نثر ۲۶۰) "دستنبو" میں
بھی ان کا ذکر ہے۔ کیونکہ غالب کی اہلیہ نے بعد گرفتاری غالب تمام گرانقدر سامان
کالے صاحب کے مکان میں رکھوا دیا تھا۔ اس موقع پر بھی ان کو پیر وغیرہ نہیں بتایا
(کلیات نثر ۴۰۹) اگر غالب نے ان سے بیعت کی ہوتی تو وہ ایسی ہی ہوگی جیسی
بہادر شاہ ظفر سے بیعت کی تھی۔ جو آخر زمانہ میں کی تھی [illegible] البتہ
کالے صاحب کے متعلق یہ لطیفہ مشہور ہے۔ (یادگار غالب [illegible])

"جب مرزا قید سے چھوٹ کر آئے تو میاں کالے صاحب کے مکان
پر آ کر رہے تھے۔ ایک روز میاں کے پاس بیٹھے تھے۔ کسی نے آ کر
قید سے چھوٹنے کی مبارک باد دی۔ مرزا نے کہا "کون بھڑوا قید سے چھوٹا
ہے؟ پہلے گورے کی قید میں تھا، اب کالے کی قید میں ہوں"

اس لطیفہ کے ضمن میں کالے صاحب کے متعلق مولانا حالیؔ نے حاشیہ میں تصریح کی ہے۔ اس میں بھی بیعت کا ذکر نہیں پایا جاتا۔ غرض یہ بیان ثقہ نہیں مانا جاسکتا۔

خط نمبر ۵ بنام میر مہدی مجروحؔ میں میر نصیر الدین کے تئے غالبؔ نے لکھا تھا "میر نصیر الدین کو پہلے بندگی پھر دعا" مجروحؔ نے اس کے متعلق معلوم کیا تو خط نمبر ۷ جواب میں لکھا ہے

"میاں لڑکے سنو! میر نصیر الدین اولاد میں سے ہیں شاہ محمد اعظم صاحب کے، وہ خلیفہ تھے مولوی فخر الدین صاحب کے اور میں مرید ہوں اس خاندان کا۔ اس واسطے میر نصیر الدین کو پہلے بندگی لکھتا ہوں اور پھر تمہارے علاقہ سے دعا۔ صوفیٔ صافی ہوں اور حضرات صوفیہ حفظ مراتب ملحوظ رکھتے ہیں۔" گر حفظ مراتب نہ کنی زندیقی"۔ (خطوط غالبؔ ۲۷۱)

اس بیان میں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیئے کہ غالبؔ کی روش مجروحؔ کے اہل حلقہ سے کیا تھی۔ اس کا جواب خود خطوط میں موجود ہے۔ میر اشرف علی، میرن صاحب، سرفراز حسین، میر کاظم علی، میر نصیر الدین اور خود میر مہدی مجروحؔ میں سے کوئی ایسا نہیں ہے کہ غالبؔ نے جس کا مذاق نہ اڑایا ہو اور جو ان کے لطیف طنز و مزاح کا نشانہ نہ بنا ہو۔ یہ بیان بھی اسی نوعیت کا ہے۔ طرز تخاطب خود اس کی دلیل ہے۔ "میاں لڑکے سنو" یہ خطاب ہی طنز و مزاح کی غمازی کر رہا ہے۔ میر نصیر الدین کو مزاحاً "چراغ دہلی" کے لقب سے نوازا تھا جس طرح سرفراز حسین کو "مجتہد العصر" کہا کرتے تھے۔ اس لئے اس بیان سے مریدی کو حقیقی مریدی سمجھنا زیب نہیں دیتا۔ غالبؔ کا قول "صوفیٔ صافی ہوں" کون تسلیم کر سکتا ہے۔ اسی طرح سرفراز حسین کو لکھا ہے۔

"صوفی ہوں ہمہ اوست کا دم بھرتا ہوں"۔ جناب مالک رام نے اس سے تصوف کا سراغ لگایا۔ (ذکرِ غالب ۲۲۲) لیکن اگر اس کو سیاق و سباق کے ساتھ پڑھا جائے تو اس تصوف کا سارا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے اور راز کھل جاتا ہے کہ یہ تصوف کی بات نہیں بلکہ مذاق کیا ہے میرن صاحب سے۔ مثنوی "ابر گہربار" کے ساقی نامہ میں ساقی سے مخاطب ہوتے ہوئے تصوف کے متعلق کہتے ہیں :-

تصوف نزیبد سخن پیشہ را　　سخن پیشۂ مرد کج اندیشہ را

غالب کے تصوف کی حقیقت بس یہی ہے۔ البتہ مثنوی امتناع النظیر خاتم المرسلین" سے جو خیال پیدا ہوتا ہے اور جو نتیجہ اخذ ہوتا ہے اس پر روشنی ڈالنی ضروری ہے۔

مولانا نیاز فتح پوری نے "نگار" جنوری ۱۹۶۱ء میں اس پر بحث کی ہے اور وہ نظم شدہ مسائل کو پڑھ کر حیران ہو گئے کہ اگر غالب شیعہ تھا تو اس نے یہ مسائل نظم کر کے وسعت اخلاق کا ثبوت دیا ہے۔ اگر تقیہ کی سپر سے کام نہ لیا جاتا۔ مگر نیاز صاحب کے پیش نظر اس مثنوی کا پس منظر نہ رہا۔ ورنہ وہ اس مثنوی کے خیالات و مسائل کو غالب سے منسوب نہ کرتے۔ غالب نے یہ مثنوی مولانا فضل حق خیر آبادی کی فرمائش پر لکھی تھی جس میں فرقۂ وہابیہ کے عقائد کی تردید کی گئی ہے۔ اور ان کے اعتراضات کے جوابات نظم کئے گئے ہیں۔ یہ تمام امور بقول مولانا حالی مولوی فضل حق خیر آبادی نے غالب کے ذہن نشین کرا دیئے تھے۔ پس غالب نے جو کچھ لکھا وہ دوسرے کی بات بیان کر دی ہے۔ اسی طرح غالب نے اور بھی کئی چیزیں فرمائشی لکھی ہیں جن میں خیالات دوسروں کے ہیں، مگر الفاظ و طرز بیان خود ان کا ہے۔ مثلاً شاہ ظفر

کے شیعہ مشہور ہونے کی تردید میں مثنوی "دمغ الباطل"[1] لکھی۔ قبلہ و کعبہ مولانا سید محمد صاحب مجتہد العصر لکھنوی نے غالب سے بازپرس کی تو جواباً لکھا:۔

"نمیگویم کہ بد گفتن گناہ نیست و ہمی گویم کہ گناہ من جز پیروی فرمان شاہ نیست ـــــ در نگارش مثنوی مضمون از خسرو است و لفظ از من چنانکہ در رامش زخمہ از مغنی و صدا از تار" (کلیات نثر ۲۲۹)

اسی طرح "مہر نیمروز" کے متعلق ہے کہ واقعات حکیم احسن اللہ جمع کر کے دیتے تھے غالب اپنے خاص رنگ میں ان ہی کو فارسی میں لکھ دیا کرتے تھے۔ پس اس مثنوی کے متعلق بھی یہی سمجھنا چاہیئے کہ مضمون مولانا فضل حق کا ہے۔ اور الفاظ و طرز بیان غالب کا ہے۔

غالب کے کلام نثر و نظم میں "وحدت الوجود" کے متعلق بہت کچھ ملتا ہے یقیناً وہ مسئلہ وحدت الوجود کے قائل و معتقد تھے۔ یہ مسئلہ اتنا اہم اور پیچیدہ ہے کہ اس کے بیان کرنے میں کسی بحث کے آغاز ہو جانے کا امکان ہے اور بحث یہاں مقصود نہیں۔ اس مسئلہ کا خلاصہ صرف یہ ہے کہ وہ ہستی مطلق سرچشمۂ وجود ہے اور بقاء حقیقی اسی کو حاصل ہے۔ تمام کائنات حادث ہے صرف ایک ہی وجود ہے جو تمام کائنات کو محیط ہے (اللہ نور السمٰوٰت والارض) وہی تمام کائنات پر اثر انداز ہے۔ غالب کا مسلک یہی تھا۔ چنانچہ انہوں نے متعدد مقامات پر اس کو بیان کیا ہے۔ لا الٰہ الا اللہ لا موجود الا اللہ۔ لا موثر فی الوجود الا اللہ۔ یہی مطلب ہے۔ نفی ماسوا کا یعنی لا

---

[1] مثنوی کا یہ نام مولانا حالی نے لکھا تھا۔ مگر صحیح نام کلمات طیبات ہے۔

الہ الا اللہ ذرہ و آفتاب، دریا و قطرہ، آئینہ و عکس، روح و جسم کی مثالیں صرف افہام و تفہیم کے لئے ہیں۔ وہ خود کہتے ہیں:

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

"سراج المعرفت" کے دیباچہ میں غالب نے وحدت الوجود کے مسئلہ کو اس طرح حل کیا ہے:

"کلمہ لا الہ الا اللہ مفتاح باب گنجینہ ہے، ہر چند فاعلی عامہ مومنین کہ وہ اس کلام سے صرف نفی شرک فی العبادۃ مراد لیتے ہیں اور نفی شرک فی الوجود جو اصل مقصود ہے، وہ ان کی نظر میں نہیں۔ لا الہ الا اللہ کے بعد محمد رسول اللہ کہیں گے، تو اس سے اسی توحید ذاتی کے اعتقاد کی قدمگاہ پر آرہیں گے یعنی ہماری اس کلمہ سے وہ مراد ہے جو خاتم الرسل کا مقصود تھا۔" (خطوط غالب ص ۶۲۷)

شیعوں کے پانچ اصول دین میں پہلا اصول توحید ہے جس کے ضمن میں صفات کی دو قسمیں ثبوتیہ و سلبیہ ہیں۔ ثبوتیہ میں پہلی صفت قدیم ہے یعنی خدا ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ اسی طرح سلبیہ میں پہلی صفت ہے کہ اس کی ذات میں کوئی شریک نہیں اور اس کی ذات کا کوئی مثیل نہیں ہے۔ یہی توحید ذاتی ہے جس کو صوفیا نے "وحدت الوجود" قرار دیا اور فلسفہ نے موشگافیاں کیں۔ اور بال کی کھال نکالی۔ غالب کے "ہمہ اوست" کا مطلب ہمہ از وست ہے اور وحدت الوجود کا مطلب یہ ہے کہ وہ ہستی مطلق واجب و ممکن میں مشترک نہیں ہے (خطوط غالب ص ۳۰۰)

بہر حال امور مذکور بالا کی روشنی میں غالب حقیقتاً شیعہ تھے، صوفی، غالی، تفضیلی نہیں تھے۔ ہمیں حقائق پر نظر رکھنی چاہیئے۔ غالب مرنجاں مرنج انسان تھے اور ان کے تعلقات ہر فرقہ کے آدمیوں سے یکساں تھے۔ وہ دل آزاری کو برا سمجھتے تھے۔ اخوت و مساوات کے اصول پر عمل پیرا تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

"میں تو بنی آدم کو، مسلمان ہو یا ہندو یا نصرانی عزیز رکھتا ہوں، دوسرا مانے یا نہ مانے۔ باقی رہی وہ عزیز داری جس کو اہل دنیا قرابت کہتے ہیں۔ اس کو قوم اور ذات اور مذہب اور طریق شرط ہے اور اس کے مراتب و مدارج ہیں" (خطوط غالب ۱۷۹)

تحریر ۷، جنوری ۱۹۶۲ء

جان پناہا! دل و جاں فیض رسانا! شاہا! — وصیِ ختمِ رسل تو ہے بہ فتوائے یقیں

جسمِ اطہر کو ترے، دوشِ پیمبر منبر — نام نامی کو ترے، ناصیۂ عرش نگیں

کس سے ممکن ہے تری مدح بغیر از واجب — شعلۂ شمع مگر شمع پہ باندھے آئیں

آستاں پر ہے ترے، جوہرِ آئینۂ سنگ — رقم بندگیِ حضرتِ جبریلِ امیں

تیرے در کے لئے اسبابِ نثار، آمادہ — خاکیوں کو جو خدا نے دیئے، جان و دل و دیں

تیری مدحت کے لئے ہیں دل و جاں، کام و زباں — تیری تسلیم کو ہیں، لوح و قلم، دست و جبیں

کس سے ہو سکتی ہے، مداحیِ ممدوحِ خدا! — کس سے ہو سکتی ہے، آرائشِ فردوسِ بریں

تیسرا باب

مضمحل ہو گئے قویٰ غالبؔ

اب عناصر میں اعتدال کہاں!

اے مرگِ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے؟

غالبؔ کے آخری ایام کس طرح بسر ہوتے؟

کیا غالبؔ اپنی زندگی کے آخری دنوں میں

مجبور محض تھے؟

ابنائے زمانہ کی ستم ظریفی کا شکار تھے؟

قابل رحم تھے؟

مستحق اہانت تھے؟

غالبؔ کی آرزوؤں اور تمناؤں کا کیا حشر ہوا؟

یہ تمام امور "غالبؔ کے آخری ایام" کے زیر عنوان ملاحظہ فرمائیے

"دیدۂ عبرت نگاہ" کے ذریعے دیکھئے کہ

غالبؔ کون ہے؟

غالبؔ کے آخری ایّام

غالبؔ کا بچپن ناز و نعم میں گذرا، زمانہ نے ایک ٹھوکر لگائی، باپ اور چچا کا سایہ سر سے اٹھا، ننھیال نے گلے لگایا، سسرال نے سہارا دیا، طبیعت جوان، ہمّت بلند، حوصلہ قوی، زمانہ کے سرد و گرم سہتے رہے۔ کمالِ خرد جو عوام کو جنوں نظر آتا ہے، اس نے تخیل کو اوج و عروج بخشا، اور اس رفعت تک اس کی پرواز ہوئی جہاں بالعموم پہنچنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ لیکن "اس بلندی کے نصیبوں میں ہے پستی ایک دن" کی نمود اسباب ظاہری و مادی کے فقدان کی شکل میں رونما ہوتی، جس نے مصائب و آلام کا شکار بنا کر یہ کہنے پر مجبور کر دیا "ہارا زمانہ نے اسد اللہ خاں تمہیں"۔ لکد کوبِ حوادث کا یہ صید زبوں حال، اپنے آخری ایام کس کرب و اضطراب میں بسر کرتا ہے، دیکھنے کے لئے "دیدۂ عبرت نگاہ" اور سننے کے لئے "گوشِ حقیقت نیوش" کی ضرورت ہے۔

کائنات میں حرکت و تغیر دراصل حیات اور اس کے ارتقا و زوال کا سبب ہے اسی لئے حیاتِ انسانی مختلف ادوار سے گزرتی ہوئی نقطۂ عروج پر پہنچ کر روبزوال ہوتی ہے۔ ارتقائی منازل بڑی تیزی سے طے کرتی ہے، مگر تنزلی کیفیت میں نرمی و آہستگی پائی جاتی ہے۔ کیونکہ "ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام" کہ بہ پیشِ نظر ہے

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا؟

ہمت کو بلند، حوصلہ کو قوی، اور عزم کو پختہ بنانے اور طبیعت کو انگیخت کرنے کا ایک موثر ذریعہ ہے۔ ہر انسان اپنی بساط کے مطابق جہد للبقا میں مشغول و مصروف رہتا ہے۔ اپنی کوشش کی منزل ارتقا پر پہنچ کر پیچھے مڑ کر ایک نظر ڈالتا ہے، تو کبھی طمانیت قلب، اور کبھی اضطراب قلب کے سامان نظر آتے ہیں۔ طمانیت و اضطراب کی منازل پھر اسے مقام جہد پر کھینچ لاتی ہیں۔ وہ رزمگاہِ حیات میں پھر نبرد آزمائی کی ہمت کرتا ہے۔ مگر نقطۂ عروج کے بعد منازلِ زوال شروع ہو جاتی ہیں، اس لئے بہت جلد اضمحلال کا شکار ہو جاتا ہے اور کہہ اٹھتا ہے؛

مضمحل ہو گئے قویٰ غالب — وہ عناصر میں اعتدال کہاں؟

غالب کے عناصر کی بے اعتدالی کے دور میں نواب یوسف علی خاں ناظم والیٔ رامپور نے غالب کے متعلق کتنا صحیح لکھا تھا؛

"ایسی نظم، ایسی تازہ نثر، دوسرے سے کب ہو سکتی ہیں۔ حقیقتاً کہ اللہ تعالیٰ نے آپ کو بے مثل اور عدیم النظیر پیدا کیا ہے۔ جس کمال کو دیکھئے اس میں آپ کی ذات فردِ کامل ہے ۔۔۔۔ آپ کا تذکرہ محفل اکثر نقلِ محفل رہتا ہے، جو سنتا ہے، جو دیکھتا ہے، وارفتہ ہو جاتا ہے؛ سچ ہے ایسے لوگ کہاں پیدا ہوتے ہیں، ہزاروں برس فلک چرخ لگاتا ہے تب کہیں ایک شخص اس کمال کا پیدا ہوتا ہے۔" (مکاتیب غالب حواشی ص ۱۴۵)

آیئے اس بے مثل و عدیم النظیر، فردِ کامل اور نابغۂ دہر کی عمر کے آخری حصہ کا جائزہ لیں اور زمانہ کی کربناکی، حالات کی ستم ظریفی، قوت جسم کی ناتوانی، حوصلہ و

ہمت کی بے چارگی، عقل و خرد کی ابتری و پریشانی کا مشاہدہ کریں، وجود انسانی کی نشو و نما، ارتقاء و زوال کی منازل، جب سامنے آتی ہیں تو سب سے زیادہ حسرت ناک زمانہ یہی بڑھاپے اور بیماری کا زمانہ ہے جو کشاں کشاں انسان کو موت کی طرف لے جاتا ہے۔ یہی مہاتما بدھ کے لئے ذریعہ عرفان بنا۔ اسی بے چارگی و بے لبی سے نسل انسانی کو نجات دلانے کے لئے وہ مضطرب ہوئے۔ مگر، بقول آیت کلام الٰہی "کل نفس ذائقۃ الموت" سے مفر نہیں، کیونکہ "موت کا ایک دن معین ہے"! اور حرکت و تغیر کا تقاضا بھی یہی ہے، ورنہ "نقش شوخیٔ تحریر کا فریادی" نہ بنے، اور "ہر تصویر پیرہن کاغذی" نہ پہنے۔ دنیا تصویر خانہ، نہ رہے، اور یہاں شب و روز تماشا نہ ہو، کرشمۂ زوال ہی محرک ارتقاء ہے۔ منزلِ ارتقاء کی محفلیں "تو گنجینۂ بازخیال" برہم کرتا ہے۔ اور "ورق گردانی نیرنگِ یک بت خانہ" میں مشغول رکھتا ہے۔ مگر اسی کے ساتھ ساتھ یہ کیفیت ہو جاتی؛

ضعف سے ہے، نے قناعت سے، یہ ترکِ جستجو

ہیں وبالِ تکیہ گاہ ہمتِ مردانہ ہم

اگرچہ غالب کی شکایت ضعف و اضمحلال کا سلسلہ ۱۸۴۰ء تک پہنچتا ہے لیکن وہ ۱۸۶۰ء تک ذہنی و جسمانی تکالیف بہر طور برداشت کرتے رہے۔ مگر ۱۸۶۶ء میں جب وہ رامپور سے لوٹ رہے تھے، مراد آباد کے نزدیک دریائے رام گنگا عبور کیا ہی تھا کہ کشتیوں کا عارضی پل ٹوٹ گیا۔ یہ اِدھر، سامان اور ملازمین اُدھر، جاڑے کا موسم، بڑھاپے کا زمانہ، بارش کا زور، بھیگتے بھاگتے مراد آباد کی سرائے میں پہنچے صرف ایک کمبل میں طویل رات گزاری، اور اپنے اس شعر کی تفسیر مجسم بن گئے:

گرم فریاد رکھا شکل نہالی نے مجھے ؂ تب اماں ہجر میں دی برد لیالی نے مجھے

صبح کو صاحبزادہ امتیاز علی خاں کے آدمی پہنچے اور نواب سعید الدین خاں کے ہاں لے گئے۔ پھر مولوی محمد حسن خاں صدر الصدور مراد آباد اپنے گھر لے آئے۔ تینوں تعظیم و توقیر بجالائے۔ علاج معالجہ کرایا۔ یہ پانچ دن ٹھہرنے کے بعد عازم دہلی ہوئے۔ ۸ رجنوری ۱۸۶۶ء کو قضائے الٰہی یا بلائے ناگہانی کے مانند اپنے گھر میں داخل ہوتے آتے ہی شاگردوں اور دوستوں کو اپنی حالتِ زار تحریر کی۔ نواب کلب علی خاں والیٔ رامپور کو یہی حالاتِ سفر بالتفصیل لکھے ہیں۔ بیخبر، تفتہ، جنون بریلوی، احمد حسن مودودی کو بھی تکالیفِ سفر اور عوارضِ سفر سے آگاہ کیا ہے۔ جنوری کا مہینہ اسی طرح سے گزرا، فروری سے جو شکایات شروع ہوئیں وہ نواب رامپور کو خط مؤرخہ ۱۵ رفروری ۱۸۶۶ء میں لکھتے ہیں:

"اب اس درویش دلریش کا حال سنیئے۔ سامعہ مدت سے کھو بیٹھا اب آنکھوں کو بھی رو بیٹھا۔ دور سے صرف قد و قامت آدمی کا دیکھا جاتا ہے چہرہ اچھی طرح نظر نہیں آتا۔ فقدانِ راحت، سقوطِ اشتہا، ضعفِ بصر، ضعفِ بخت، میرا حال بعینہٖ میرے اس شعر کے موافق ہے:

درکشاکش ضعفم نگسلد رواں از تن ؂ اینکہ من ہمی میرم ہم زناتوانیہاست"

(مکاتیبِ غالب صفحہ ۵)

۲۹ رمارچ کو صرف اتنا لکھا: "اپنا حال اس سے زیادہ کیا لکھوں کہ آگے ناتواں تھا اور اب نیم جاں ہوں"۔ مگر جب ثقلِ سماعت، ضعفِ بصارت کے علاوہ ہاتھ پاؤں میں رعشہ کے آثار ظاہر ہوئے تو اصلاحِ اشعار سے معافی چاہتے ہوئے ۸ راپریل ۱۸۶۶ء کے

خط بنام احمد حسن مودودی میں اپنی حالت کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے:

"آپ کو میرے حال کی بھی خبر ہے؟ ضعف نہایت کو پہنچ گیا، رعشہ پیدا ہو گیا۔ بینائی میں بڑا فتور پڑا۔ حواس مختل ہو گئے۔ جہاں تک ہو سکا احباب کی خدمت بجا لایا، اوراق اشعار لیٹے لیٹے دیکھتا تھا اور اصلاح دیتا تھا اب نہ آنکھ سے اچھی طرح سوجھے، نہ ہاتھ سے اچھی طرح لکھا جاتے۔ کہتے ہیں، شاہ شرف علی بو قلندر کو بسبب کبر سن کے خدا تعالے نے فرض اور پیمبر نے سنت معاف کر دی تھی۔ میں متوقع ہوں کہ میرے دوست خدمت اصلاح اشعار مجھ پر معاف کریں۔ خطوط شوقیہ کا جواب جس صورت سے ہو سکے گا، لکھ دیا کروں گا۔" (خطوط غالب ۴۲۴)

صحت بہت تیزی سے گر رہی تھی، اضمحلال کا سخت حملہ ہو رہا تھا، ضعف بھی اپنی گرفت مضبوط کرتا جا رہا تھا اور یہ تمام سفر رامپور کی برکات تھیں۔ زندگی سے بھی ناامید ہو کر دن گن رہے تھے گویا:

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید   ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

ایسے ہی عالم میں خط بنام حبیب اللہ خاں ذکا مورخہ ۱۱ مئی ۱۸۶۶ء میں لکھتے ہیں:

"تم کو میری خبر بھی ہے، آگے ناتواں تھا اب نیم جاں ہوں۔ آگے بہرا تھا اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رامپور کے سفر کا رہ آورد ہے، رعشہ و ضعف بصر۔ جہاں چار سطریں لکھیں، انگلیاں ٹیڑھی ہو گئیں، حرف سوجھنے سے رہ گئے۔ اکہتر برس جیا، بہت جیا، اب زندگی

برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے۔" (خطوط غالب ۲۶۰)

یہی حالت غلام غوث خاں بیخبر کو لکھی ہے: "طاقت سلب، حواس مفقود، امراض مستولی، بقول نظامی: یکے مردہ شخصم بہ رویِ رواں"۔ البتہ صوفی منیری کو اور زیادہ وضاحت سے لکھا:

"فقیر اپنا حال زار لکھتا ہے۔ اکہتر برس کی عمر، پانوں سے اپاہج، کانوں سے بہرا، دن رات پڑا رہتا ہوں۔ دو سطریں لکھیں، بدن تھرایا، حرف سوجھنے سے رہا۔ قوتیں ساقط، حواس مختل، غذا قلیل بلکہ اقل ؎

عمر بھر دیکھا کیے مرنے کی راہ مر گئے پر دیکھیے دکھلائیں کیا"

(خطوط غالب ۶۰۹)

اس سال ۱۸۶۶ء کے آخر تک کم و بیش یہی باتیں ہر ایک کو لکھی ہیں۔ خط بنام احمد حسن مودودی مورخہ ۱۸؍ اکتوبر ۱۸۶۶ء میں لکھتے ہیں:

"بہتر برس کا آدمی، پھر رنجور دائمی، غذا یک قلم مفقود، آٹھ پہر میں ایک بار آب گوشت پی لیتا ہوں، نہ روٹی، نہ بوٹی، نہ پلاؤ، نہ خشکہ، آنکھ کی بینائی میں فرق، ہاتھ کی گیرائی میں فرق، رعشہ مستولی، حافظہ معدوم۔" (خطوط غالب ۴۲۶)

اسی زمانہ میں میر غلام بابا رئیس سورت کے ہاں رجب ۱۲۸۳ھ میں ایک تقریب ہونے والی تھی۔ میاں داد خاں سیاح نے اس کی اطلاع دی تو غالب نے نواب صاحب کو لکھا: "میرا حصہ مجھ کو پہنچ رہے گا۔ خاطر جمع ہے۔" ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سیاح نے اس تقریب کے متعلق بالتفصیل لکھا تھا۔ غالب کے اس جواب سے

سیاح نے نتیجہ غلط اخذ کیا اور لکھا کہ کیا آنے کا ارادہ ہے؟ غالب نے ۵ ستمبر کو جواب دیا:

"ابھی وہ تو میں نے نواب صاحب کو ہنسی سے ایک بات لکھی تھی
دوستانہ اختلاط تھا۔ یعنی میں بہرا ہوں، گانا کیا سنوں گا؟ بوڑھا ہوں
ناچ کیا دیکھوں گا۔ غذا چھ ماشے آٹا، کھانا کیا کھاؤں گا؟ بمبئی، سورت میں
انگریزی شرابیں ہوتی ہیں، اگر وہاں آتا اور شریک محفل ہوتا تو پی لیتا۔"

(خطوط غالب ۴۴۵)

اور جب میجر غلام بابا نے خود غالب کو جشن کے عملیہ (پروگرام) سے آگاہ کیا۔ اور جشن کے لوازمات و انتظامات کی تفصیل لکھی، اور دعوت شرکت دی، تو غالب ناتواں و نیم جاں کے دل پر جو گزری وہ ۱۴ نومبر کے خط سے ظاہر ہے:

"رقعۂ گلگوں نے بہار کی سیر دکھلائی، بسواری ریل روانہ ہونے کی لہر دل میں آئی، پاؤں سے اپاہج، کانوں سے بہرا، ضعفِ بصارت، ضعفِ دل، ضعفِ معدہ، ان سب ضعفوں پر ضعفِ طالع، کیونکر قصدِ سفر کروں؟ تین چار شبانہ روز قفس میں کس طرح بسر کروں؟ گھنٹہ بھر میں دو بار پیشاب کی حاجت ہوتی ہے۔ ایک ہفتے، دو ہفتے بعد، ناگاہ قولنج کے دورے کی شدت ہوتی ہے۔ طاقت جسم میں، حالت جان میں نہیں، آنا میرا سورت، کسی صورت حیزِ امکان میں نہیں۔" (خطوط غالب ۴۱۵)

دسمبر ۶۶ء میں غالب کی حالتِ زار یہ ہو گئی تھی، جو انہوں نے ۴ دسمبر کو خط بنام ذکا اور ۵ دسمبر کو خط بنام ابراہیم علی خاں وفا میں لکھی ہے:

"زیستن دشوار۔ اس مہینے یعنی رجب کی آٹھویں تاریخ سے تہتر واں[۳]

برس شروع ہوا۔ غذا صبح کو سات بادام کا شیرہ، قند کے شربت کے ساتھ دوپہر کو سیر بھر گوشت کا گاڑھا پانی، قریب شام کبھی کبھی تین تلے ہوئے کباب۔ چھ گھڑی رات گئے پانچ روپیہ بھر شراب خانہ ساز اور اسی قدر عرقِ شیر۔ اعصاب کے ضعف کا یہ حال کہ اٹھ نہیں سکتا۔ اور اگر دونوں ہاتھ ٹیک کر چارپایہ بن کر اٹھتا ہوں تو پنڈلیاں لرزتی ہیں۔ بعد از دن بھر میں دس بارہ اور اسی قدر رات بھر میں پیشاب کی حاجت ہوتی ہے۔ حاجتی پلنگ کے پاس لگی رہتی ہے۔ اٹھا اور پیشاب کیا اور پڑ رہا۔ اسبابِ حیات میں سے یہ بات ہے کہ شب کو بدخواب نہیں ہوتا۔ بعد اراقت بول بے تکلف نیند آجاتی ہے۔" (خطوط غالب ص ۴۶۱)

" قبلہ ضعف نے معطل کر دیا ہے۔ حواس بجا نہیں۔ اسی مہینے یعنی رجب کی آٹھویں تاریخ سے تہتروال برس شروع ہو گیا۔ غذا باعتبار آرد و برنج مفقود۔ صبح کو پانچ سات بادام کا شیرہ۔ بارہ بجے آب گوشت، شام کو چار کباب تلے ہوئے۔ بس آگے خدا کا نام۔" (خطوط غالب ص ۴۱۹)

۱۸۵۷ء کی قیامت صغریٰ کے بعد انگریزوں نے تالیف قلوب کے لئے بہت سے طریقے اختیار کئے جن میں اسکولوں، کالجوں اور سوسائٹیوں کے انعقاد کو اولیت حاصل ہے۔ دہلی اور لاہور میں علمی اور ادبی سوسائٹیاں قائم کی گئیں اور ان کی سرپرستی کی گئی۔ دہلی سوسائٹی کے قیام کے بعد اراکین نے غالب کو بھی اس میں شریک کر لیا۔ کتابوں پر ان سے رائے لی جاتی۔ ان کی تصانیف کو سراہا جاتا۔ اس کے ہر ماہ اجلاس ہوتے جس میں اہلِ دہلی اپنے مضامین وغیرہ پڑھتے۔ انگریز حکام بھی شریک اجلاس ہوتے۔ چنانچہ

۱۱ اگست ۱۸۶۵ء کو غالب بھی ایک مضمون پڑھ چکے تھے۔ دسمبر ۱۸۶۶ء میں سر ڈانلڈ میکلوڈ لفٹنٹ گورنر پنجاب دہلی آئے تو سوسائٹی نے سرپرستی کی درخواست کی۔ اسی سلسلہ میں ۱۷ دسمبر ۱۸۶۶ء کو ایک دربار منعقد کیا گیا جس میں اہلِ علم و ادب و فن کی حوصلہ افزائی کی گئی اور سماجی مصلحین کے کاموں کو سراہا گیا۔ لیفٹنٹ گورنر نے اردو میں تقریر کی۔ تقریر سے پہلے صرف غالب کو خلعت عطا فرمایا اور تقریر میں بھی اس کا ذکر کیا (مزید دیکھئے غالب کا رابطۂ فرنگ") غالب بے حد کمزور تھے جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے۔ چنانچہ اس دربار میں بھی خلعت لینے کے لئے وہ پیارے لال آشوب کے سہارے لفٹنٹ گورنر کے پاس تک پہنچے تھے۔ یہ غیر متوقع مرحمت خاص غالب کے پژمردہ دل کے لئے بہجت انگیز ثابت ہوتی اور گردِ ملال و رنج راہ کو تھوڑی دیر کے لئے بھلا دیا جس کا کیف کچھ دن کے لئے غم غلط کرنے کا ذریعہ بنا۔ نواب رامپور وغیرہ کو اسی کیفِ نشاط کے عالم میں خطوط لکھے، لیکن یہ کیفیت بہت جلد ختم ہو گئی، کیونکہ ایک سال کی مدت میں امراض گوناگوں اور ضعف نے یہ حال کر دیا تھا:

ہو فشارِ ضعف میں، کیا ناتوانی کی نمود

قد کے جھکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں

ہجومِ مصائب نے انہیں ایسا گھیرا کہ وہ "درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا" کی منزل میں پہنچ کر:

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

کی جیتی جاگتی تصویر بن چکے تھے۔ لیکن یہ تمام باتیں قویٰ میں تاب و تواں رہنے تک

کی ہیں، کیونکہ:

تنگ دستی اگر نہ ہو سالک — تندرستی ہزار نعمت ہے

مگر غالب کی حالت اس کے بالکل برعکس تھی۔ تندرستی کا فقدان، تنگدستی کی بہتات، اور مصائب و آلام کی افراط۔ پھر بھی غالب کی طمانیت کا یہ عالم تھا:

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام — ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

زمانہ کی نیرنگی اور عقیدت ابنائے زمانہ کی ستم ظریفی دیکھیے کہ ایسا انسان جس کا یہ عالم ہو کہ اٹھنا بیٹھنا دشوار، لکھنا پڑھنا محال، سننا ناممکن، دیکھنا مشکل، طاقت زائل، حواس مختل، نہ ہوش قائم، نہ عقل درست، مگر دوستوں اور شاگردوں کا تقاضا کہ خط کا جواب دو، کلام پر اصلاح دو، بعالم مجبوری اکمل الاخبار میں ایک اعتذار چھپوایا۔ غالب کا اعتذار چھپا لیکن اس پر کسی نے نہ دھیان دیا اور نہ عمل کیا۔ یہ اعتذار کب چھپا؟ سیاح کو ۲۳ اور ۲۵ اپریل کے خط میں لکھتے ہیں:

"بھائی تم نے اخبار اطراف و جوانب میں میرا حال دیکھا ہوگا۔ میں اب محض نکما ہو گیا۔ خدا جھوٹ نہ بلوائے پچاس جگہ سے اشعار واسطے اصلاح کے آئے ہوئے بکس میں دھرے ہیں، از آں جملہ دو صاحبوں کے نام لکھتا ہوں، میر ابراہیم خاں صاحب، میر عالم علی خاں صاحب، نواب عباس علی خاں، رئیس رامپور کے حقیقی ماموں، تو غرضکہ انہیں لوگوں میں تمہارے کاغذ بھی دھرے ہوتے ہیں جس دن ذرا طاقت پاؤں گا تو ان سب کاغذ کو دیکھوں گا۔"
(خطوط غالب صفحہ ۴۴۳)

"پہلے یہ پوچھتا ہوں کہ میری طرف سے جو اعتذار چھپا ہے وہ

تمہاری نظر سے گزرا ہے یا نہیں؟ نہ گزرا ہو تو اکمل الاخبار ماہ شوال کے چاروں ہفتے کے دو دو ورقے دیکھ لو! ایک ہفتے میں نکل آئے گا (۴۴)

اس بیان سے مترشح ہے کہ یہ اعتذار ماہ شوال میں شائع ہوا تھا۔ جب انگریزی مہینہ سے تطبیق کرتے ہیں تو یکم شوال ۱۲۸۳ھ، ۶ فروری ۱۸۶۷ء بدھ کے دن واقع ہوتی ہے، اس لئے اعتذار فروری کے مہینہ میں لکھا گیا ہوگا۔ چنانچہ ایک خط بنام حبیب اللہ خاں ذکا ۱۵ فروری ۱۸۶۷ء کا لکھا ہے، جس کا مضمون اعتذار ہی جیسا ہے اور میر تقی میر کا وہی مطلع جو اعتذار میں ہے اس میں بھی ہے:

"[illegible] میں ترجمہ بہر حرف ہے، میری تہتر برس کی عمر ہے، پس میں "آخرت" ہوا، گویا حافظہ کبھی تھا ہی نہیں، سامعہ باطل بہت دن سے تھا، رفتہ رفتہ وہ بھی حافظے کی مانند معدوم ہو گیا۔ اب مہینے بھر سے یہ حال ہے کہ جو دوست آتے ہیں رسمی پرسش مزاج سے بڑھ کر جو بات ہوتی ہے وہ کاغذ پر لکھ دیتے ہیں۔ غذا مفقود ہے۔ صبح کو قند اور شیرۂ بادام مقشر، دوپہر کو گوشت کا پانی، سرِ شام گوشت کے تلے ہوئے کباب، سوتے وقت پانچ روپے بھر شراب اور اسی قدر گلاب۔ خرف ہوں، پوچ ہوں، عاصی ہوں، فاسق ہوں، روسیاہ ہوں۔ یہ شعر میر تقی میر کا میرے حسب حال ہے:

مشہور ہیں عالم میں، مگر ہوں بھی کہیں ہم
القصہ نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

(خطوط غالب ۴۶۳)

اس خط کے مضمون کی روشنی میں یہ خیال درست ہو گا کہ اعتذار اسی زمانہ میں لکھا گیا ہے۔ اس لئے اعتذار کا فروری کے عشرۂ ثانی میں لکھا جانا قرینِ قیاس ہے۔

۵ ہر اگست کا یہ خط بنام سیاح ملاحظہ فرمایئے جس سے اعتذار کے اثر اور اس کے نفسِ مضمون پر روشنی پڑتی ہے۔ اور غالبؔ کی مجبوری و معذوری کا علم بھی ہو جاتا ہے:

"نورِ چشم، اقبال نشان، سیف الحق میاں داد خاں سیاحؔ کو غالبؔ نیم جاں کی دعا پہنچے۔ واقعی تمہارے دو خط آئے، آگے میں لیٹے لیٹے کچھ لکھتا تھا اب وہ بھی نہیں ہو سکتا۔ ہاتھوں میں رعشہ، آنکھوں میں ضعفِ بصر کوئی متصدی میرا نوکر نہیں، دوست آشنا کوئی آ جاتا ہے تو اس سے جواب لکھوا دیتا ہوں۔

بھائی میں تو کوئی دن کا مہمان ہوں اور اخبار والے میرا حال کیا جانیں! ہاں! اکمل الاخبار اور اشرف الاخبار والے کہ یہاں کے رہنے والے ہیں اور مجھ سے ملتے رہتے ہیں۔ سوان کے اخبار میں میں نے اپنا حال چھپوا دیا ہے، اور اس میں، میں نے عذر چاہا خطوں کے جواب اور اشعار کی اصلاح سے۔ اس پر کسی نے عمل نہ کیا۔ اب تک ہر طرف سے خطوں کے جواب کا تقاضا اور اشعار واسطے اصلاح کے چلے آتے ہیں، اور میں شرمندہ ہوتا ہوں۔ بوڑھا، اپاہج، پورا بہرا، آدھا اندھا، دن رات پڑا رہتا ہوں، حاجتی پلنگ کے نیچے دھری رہتی ہے۔ تشت چوکی پلنگ کے پاس لگی رہتی ہے۔ سو تشت چوکی پر تیسرے چوتھے دن اتفاق جانے کا ہوتا ہے، اور حاجتی کی حاجت بسبب سرعتِ بول کے گھنٹہ بھر میں پانچ چھ بار ہوتی ہے۔"

یہ تو تھی اعتذار کی کیفیت، اس کا اثر بھی غالب کے حق میں خاطر خواہ نہ ہوا۔ ان کے عقیدت مند انہیں خط بھی لکھتے رہے اور اشعار بھی اصلاح کے لئے بھیجتے رہے جبکہ وہ معذور و مجبور محض تھے۔ سیاح کو ۱۱ جون ۱۸۶۷ء کے خط میں اپنی حالتِ زار لکھی ہے:

"بھائی میرا حال اسی سے جان لو کہ اب میں خط نہیں لکھ سکتا۔ آگے لیٹے لیٹے لکھتا تھا اب رعشہ و ضعفِ بصارت کے سبب وہ بھی نہیں ہو سکتا جب یہ حال ہے تو کہو صاحب! میں اشعار کو اصلاح کیونکر دوں؟ اور پھر اس موسم میں کہ گرمی سے سر کا بھیجا پگھلا جاتا ہے۔ دھوپ کو دیکھنے کی تاب نہیں۔ رات کو صحن میں سوتا ہوں۔ صبح کو دو آدمی ہاتھوں میں لے کر والان میں لے آتے ہیں۔ ایک کوٹھری ہے اندھیری، اس میں ڈال دیتے ہیں تمام دن اسی کوٹھے تاریک میں پڑا رہتا ہوں۔ شام کو پھر دو آدمی بدستور لے جا کر پلنگ صحن میں ڈال دیتے ہیں۔" (خطوط غالب ص ۳۴۶)

غرضیکہ اسی عالم معذوری و مجبوری میں بسر ہوتا ہے۔ اب لکھنے سے بالکل معذور ہو گئے تھے۔ اگر کوئی آ گیا تو کچھ لکھوا دیا۔ ۱۸۶۹ء کے آغاز ہی سے موت کے لئے چشم براہ تھے۔ ۲۷ جنوری ۱۸۶۹ء کے خط میں حبیب اللہ خاں ذکا کو لکھتے ہیں:

"تم میری بات پوچھتے ہو، لکھوں میں کیا لکھوں؟ انگلیاں بس میں نہیں۔ ایک آنکھ کی بینائی زائل۔ جب کوئی دوست آ جاتا ہے تو اس سے خط کا جواب لکھوا دیتا ہوں۔ مشہور ہے یہ بات کہ جو کوئی اپنے کسی عزیز کی فاتحہ دلاتا ہے، موتی کی روح کو اس کی بو پہنچتی ہے۔ ایسے ہی میں بھی سونگھ لیتا ہوں۔ غذا کو پہلے مقدار غذا کی تولوں پر منحصر تھی، اب ماشوں پر ہے۔ زندگی

کی توقع آگے مہینوں پر تھی، اب دنوں پر ہے۔ بھائی! اس میں کچھ مبالغہ نہیں ہے، بالکل میرا بھی یہی حال ہے۔ انا للہ وانا الیہ راجعون"۔

(خطوط غالب ص ۴۶۶)

ذکا، سیاح، احمد حسن مودودی، حبیب اللہ بریلوی وغیرہ سے تو محض آشنائی اور خط و کتابت ہی تھی، انہیں غالب ناتواں کی حالت کا صحیح علم بھی نہ تھا۔ یہ حضرات، جوش عقیدت سے مجبور ہو کر لکھتے تھے۔ ان کے مقابلہ میں نواب امین الدین احمد خاں والئ لوہارو تو غالب کی حالت سے بخوبی واقف تھے۔ گہرے ہمدردانہ مراسم کے علاوہ قرابت قریبہ بھی تھی، مگر وہ بھی غالب سے ایسی حالت میں کلام تازہ کے طلب گار ہوتے ہیں۔ ۳ مارچ ۱۸۶۸ء کو انہیں جواب دیا۔

"اے میری جان! اس وقت میں مجھ سے غزل مانگی، کہ میرے واسطے نکیرین کے جواب دینے کا زمانہ قریب آگیا۔ میرا حال اب جس کو دریافت کرنا ہو وہ اہل محلہ سے دریافت کرے۔" (نقوش مکاتیب نمبر)

اسی خط کے ساتھ ایک غزل بھیجی ہے جس کے شعر بقول غالب نہ شاعرانہ اور نہ عارفانہ ہیں۔ مطلع ہے:

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں　　میں دشت غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

یہ ساٹھ سال سے زیادہ کا ریاض ہی کارفرما تھا جو ایسی حالت میں بھی فرمائش پوری کر دی ورنہ ۲۰ اپریل ۱۸۶۸ء کے خط بنام غلام بابا میں اپنی زبوں حالی کا نقشہ بایں الفاظ لکھوایا ہے:

"آگے اتنی طاقت باقی تھی، کہ لیٹے لیٹے کچھ لکھتا تھا، اب وہ طاقت

بھی زائل ہو گئی۔ ہاتھ میں رعشہ پیدا ہو گیا۔ بینائی ضعیف ہو گئی، متعدی نوکر رکھنے کا مقدور نہیں، عزیزوں اور دوستوں میں سے کوئی صاحب وقت پر آ گئے، تو میں مطلب کہتا گیا، وہ لکھتے گئے۔ یہ حسن اتفاق ہے کہ کل آپ کا خط آیا، آج ایک دوست میرا آ گیا۔ یہ سطریں لکھوا دیں۔۔۔۔

امراض جسمانی اور افلاس ہمہ گر کی شرح کے بعد ہجوم غمہائے نہانی کا ذکر کیا کروں؟ جیسا ابر سیاہ چھا جاتا ہے، یا ٹڈی دل آتا ہے۔ بس اللہ ہی اللہ ہے۔" (خطوط ۱۲۱۴)

۱۵ رجون ۶۸ء کے خط میں نواب رامپور کو بھی یہی حالت لکھوائی ہے۔

ایسی حالت میں کہ ضعفِ جسمانی نے انتہا کو پہنچ کر بالکل نکما بنا دیا ہو اور موت کا عالم قریب ہو ایک شاعر کے دل میں یہ خیال ضرور گزرتا ہو گا کہ جس طرح اس نے دوسروں کے مرثیے لکھے، اس کا مرثیہ بھی کوئی لکھے۔ کسی زمانہ میں غالبؔ نے لکھا تھا،

وحشت و شیفتہ اب مرثیہ کہویں شاید　　مر گیا غالبؔ آشفتہ نوا کہتے ہیں

مگر ان آخری ایام میں سید مقبول عالم مارہروی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"ایک شعر میں نے بہت دن ہوئے کہہ رکھا ہے اس خیال سے کہ میرے بعد کوئی میرا دوست میرا مرثیہ لکھے اور اس شعر کو بند قرار دے کر، ترکیب بند رقم کرے۔ وہ شعر یہ ہے ؎

رشک عرفیؔ و فخر طالبؔ مرد　　اسد اللہ خاں غالبؔ مرد

دو صاحبوں کو اس کام کے واسطے اپنے ذہن میں ٹھہرایا۔ ایک نواب مصطفیٰ خاں سو انہوں نے شعر کہنے سے توبہ کی۔ دوسرے نواب ضیاء الدین خاں، وہ اکثر بیمار رہتے

ہیں اور شعر بہت کم کہتے ہیں، پس اب میں اپنے پیر و مرشد صاحب عالم صاحب سے اس عنایت کا امیدوار ہوں کہ یہ کاغذ اپنے پاس رہنے دیں اور وقت پر ترکیب بند لکھیں۔ "اللہ اللہ اللہ" (خطوط ۹۵ ، ۹۶)

صاحب عالم مارہروی نے اس شعر پر ترجیع بند لکھا یا نہیں اس کے متعلق تو کچھ نہیں کہا جا سکتا البتہ مولانا حالیؔ نے ترکیب بند کا پہلا بند اسی شعر پر لکھا ہے، جو فی الحقیقت ایک عمدہ مرثیہ ہے اور مجروحؔ نے پورا ترجیع بند اسی شعر پر لکھ کر اپنے استاد کی آرزو پوری کر دی۔

آخری ایام میں یہ مصرع: "اے مرگِ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے" ورد زبان رہتا اور اکثر یہ شعر بھی پڑھا کرتے ؎

دم واپسیں بر سر راہ ہے عزیزو! اب اللہ ہی اللہ ہے

اسی عالم میں جب انہیں خبر ملی کہ نواب رامپور نے مفتی صدر الدین کی تجہیز و تکفین کے لئے ان کی زوجہ کو پانچسو روپے بھیجے ہیں تو غالبؔ کی یہ امید اپنے مقام پر بجا تھی:

"فقیر کو بھی توقع ٹھہری کہ میرا مردہ بھی بے گور و کفن نہ رہے گا۔" (خطوط غالب ۹۴)

مگر "اے بسا آرزو کہ خاک شدہ"! افسوس غالبؔ سا صاحبِ کمال تمام عمر آشفتہ حال رہا، گویا "لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط" کا مصداق حقیقی، اور جس نے اپنے اس شعر کے مطابق:

غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اپنی زندگی کے آخری ایام انتہائی مصیبت اور پریشانی میں بسر کئے چراغ سحری کی مانند آخر ۱۵ فروری ۱۸۶۹ء (۲ ذیقعدہ ۱۲۸۵ھ) دوشنبہ کو بوقت ظہر یہ یکتائے روزگار اس دنیائے ناپائدار میں اپنی زندگی خوش و ناخوش گزار کر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے خاموش ہو گیا۔ "آہ غالبؔ بمرد"۔

اس مایہ ناز ادیب و شاعر کا مردہ بے گور و کفن تو نہ رہا مگر اس میں نواب کلب علی خاں والیٔ رامپور کی عطا کو کوئی دخل نہ تھا ؎ حرفے مزن ز غالب و رنج گرانِ او بہ کو بے معارضِ پئے کاہش گرفتہ ایم

تحریر: ۱۰ر جنوری ۱۹۶۴ء

حصّہ دوم

(فن)

پہلا باب

غالب اور اقبال کی اقدارِ مشترک کیا ہیں؟
کیا اقدارِ مشترک سے غالب پیشرو اقبال ثابت ہوتا ہے؟
کیا غالب نے ایک دورِ ارتقا کی نشاندہی کی ہے؟
کیا اقبال نے غالب کا اندازِ بیان اختیار نہیں کیا؟
کیا غالب کے فنی اجتہاد سے اقبال نے استفادہ نہیں کیا؟
ان امور کا جواب "قِران السعدین" میں تلاش کیجئے اور سوچئے کہ:-

غالب کون تھے؟

قرانِ السعدین

ہر نابغۂ دہر کی نگاہ ماضی پر بہت گہری ہوتی ہے۔ بادی النظر میں جو امور غیر اہم اور جو نقوش مبہم وغیرہ واضح ہوتے ہیں اور جن کو عوام و خواص قابلِ اعتنا نہیں گردانتے، عظیم ہستی انہی سے حال کی زبوں حالی کا اندازہ اور مستقبل کی درخشانی کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ گویا ماضی سے فیض پاتی اور حال و مستقبل کو فیض یاب کرتی ہے۔ اس اکتساب کو تقلید سے موسوم نہیں کیا جا سکتا۔ دیئے سے دیا جلتا ہے تو روشنی میں اضافہ ہی ہوتا ہے۔ اسی اضافہ میں قدرِ مشترک کا راز پنہاں ہے۔ غالبؔ اور اقبالؔ دونوں عظیم شاعر ہیں۔ غالبؔ پیشرو، اقبالؔ دورِ مابعد کے نمائندہ۔ اسی لیے اقبالؔ نے غالبؔ سے آگے قدم رکھا۔ غالبؔ اپنے تجربے، ذوق، شوق، کاوش سے کارواں کو جس منزل پر چھوڑ گئے تھے، اقبالؔ نے اس منزل سے قافلہ آگے بڑھایا۔ غالبؔ نے جو چند مبہم نقوش، نا تمام خاکے اور دھندلے تصور چھوڑے تھے وہ ایک دورِ آئندہ (دورِ ارتقا) کی طرف رہنمائی کرتے تھے۔ بات یہ تھی کہ فاش تر کہنے کا زمانہ ابھی نہیں آیا تھا۔ یہ فاش تر گوئی ازل سے اقبالؔ کے لیے مقدر ہو چکی تھی۔ غالبؔ نے جس ساز کو چھیڑا تھا لوگوں کے کان اس سے ناآشنا تھے مگر غالبؔ کے اس ساز کی صدا نے اقبالؔ کے تیز آہنگ کے لیے فضا ہموار کر دی۔ اس ساز کی صدا سے عوام کی ناآشنائی کا گلہ غالبؔ نے

متعدد بار کیا اور آئندہ مقبولیت کی پیش گوئی ان کے ذوقِ سلیم، شعورِ کامل، وجدانِ خاص اور خود اعتمادی نے کراہی دی:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولی بودہ است
شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن

اس پیش گوئی کے حق ثابت ہونے میں کسے کلام ہے، بالکل اسی طرح بتمام و کمال ان کی یہ آرزو بھی پوری ہو کر رہی:

"یارب! پس از من چوں من بگر و سراپا تے گفتار گرویدہ بیافرینی تا دار سد کہ دیوار کاخ والائے سخن در چہ پایہ بلند است و سر رشتۂ کمند خیالم درآں فراز ستان بکدایں خردہ بند:

ذوقیست ہمدمی بہ فغاں بگزرم ز رشک
خار رہت بہ پائے عزیزاں خلیدہ باد!"

اس دعا کے مستجاب ہونے کا اظہار شیخ عبدالقادر مرحوم نے اس طرح کیا:

"غالب اور اقبال میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ اگر میں تناسخ کا قائل ہوتا تو ضرور کہتا کہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کو اردو اور فارسی شاعری سے جو عشق تھا اس نے ان کی روح کو عدم میں جا کر بھی چین نہ لینے دیا اور مجبور کیا کہ وہ پھر کسی جسدِ خاکی میں جلوہ افروز ہو کر شاعری کے چمن کی آبیاری کرے، اور اس نے پنجاب کے ایک گوشہ میں جسے سیالکوٹ کہتے ہیں دوبارہ جنم لیا اور محمد اقبال نام پایا۔"

لیکن میرے نزدیک روحِ غالب کو تناسخ کے چکر میں مبتلا کرنے کی ضرورت

نہیں بلکہ ان کی آرزو "چوں من بجگ دِسراپائے گفتار گردیدہ" بابِ اجابت تک پہنچی، مستجاب ہوئی اور محمد اقبال کا قالب اختیار کیا۔ عجیب اتفاق ہے کہ جاوید نامہ میں بھی غالب نے اقبال کو "چوں من" ہی سے خطاب کیا ہے، جس نے "دیوارِ کاخ الہئے سخن" کی بلندی اور "گنبدِ خیالِ غالب" کی رسائی کے متعلق کہا ہے

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا ؟ !

اقبال و غالب میں قدرِ مشترک، ایک حقیقت ثابتہ ہونے کے باوجود تحقیق و جستجو کی محتاج، اور اتنی طولانی ہے کہ "سفینہ چاہیئے اس بحرِ بیکراں کے لئے" مگر کارِ جہاں دراز ہے دراز تر ہے جس کی بدولت، "فرصت کاروبارِ شوق کہاں" بیان مجمل ہی پر اکتفا کرتے بن پڑی، لیکن "میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل"۔ چنانچہ جس سبک کا سلسلہ خاقانی سے شروع ہوا وہ غالب و اقبال پر آ کر ختم ہوا غالب کے خیال میں فارسی شاعری کے یہ ادوار تھے۔

"رودکی و فردوسی سے لے کر خاقانی و سنائی و انوری وغیرہم تک ایک گروہ۔ ان حضرات کا کلام تھوڑے تھوڑے تفاوت سے ایک وضع پر ہے۔ پھر حضرت سعدی ایک خاص طرز کے موجد ہوتے۔ فغانی اور ایک شیوۂ خاص کا مبدِع ہوا۔ خیال ہائے نازک اور معانی بلند لایا۔ اس شیوہ کی تکمیل کی ظہوری و نظیری و عرفی و نوعی نے۔ سبحان اللہ قالبِ سخن میں جان پڑ گئی۔ اس روش کو بعد اس کے صاحبانِ طبع نے سلاست کا چربہ دیا۔ صائب، کلیم و سلیم و قدسی و حکیم شفائی اس

زمرے میں ہیں"۔

یہ آخری سبک فغانی کا ہوا جس کے اوصاف، خیال ہائے نازک، معانی بلند، سلاست بیان اور جدّتِ ادا ہیں۔ جس میں بعد کو خیال بندی، مضمون آفرینی اور وقت پسندی کا اضافہ ہوا۔ مولانا شبلی نے اس اضافہ کو عرفی سے متعلق قرار دیا ہے غالب و اقبال کے کلام میں یہ اوصاف بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ یہ سبک جو فغانی سے شروع ہوا وہ برصغیر پاک و ہند میں اوجِ کمال کو پہنچا۔ کیونکہ عہدِ اکبری میں جو شعرا ایران سے آئے اپنے ساتھ یہی طرز لائے۔ پاک و ہند کی آب و ہوا نے اس میں رنگ و بوئے دگر بھرا اور "درائے شاعری چیزے دگر" بنا دیا۔ اسی بنا پر "سبک ہندی" ایک الگ نام قرار پایا۔ یہ سبک غالب تک پہنچتے پہنچتے بڑا گمبھیر ہو جاتا ہے اور سلجھ بھی جاتا ہے۔ غالب نے اس کے بہترین اور نمائندہ شعرا کا ذکر کر دیا ہے۔ ناصر علی اور بیدل اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی اس گروہ سے الگ ہو جاتے ہیں کیونکہ اس طرز میں بے اعتدالی سخت مضر نتائج پیدا کرتی ہے۔ خاص طور پر بیدل بے اعتدالی کے شکار نظر آتے ہیں۔ یہ بے اعتدالی پر پیچ تشبیہات و استعارات اور صرف خیال بندی ہے۔ بیدل کے ہاں دلی کیفیات و واردات کا فقدان ہے اور خیال بندی کی بہتات۔ مگر غالب نے مشقِ سخن طرزِ بیدل ہی سے شروع کی اور کہہ اٹھے ؂

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا اسد اللہ خاں قیامت ہے

یہ غالب کا پہلا اجتہاد تھا کہ اردو میں ایسی طرز کی بنیاد رکھی جس کو فارسی میں نباہنا کارے وارد۔ چہ جائیکہ اردو میں۔ طرزِ بیدل میں مشقِ سخن کرنے سے

غالبؔ کو نقصان بھی پہنچا اور فائدہ بھی۔ نقصان یہ کہ ایک مدت تک وہ "مضمون خیالی" نظم کرتے رہے اور بقول خود "بیشتر از فراخ روی پے جادہ ناشناساں برداشتہ و کثرتی رفتارِ آناں را لغزشِ مستانہ انگاشتہ" اور فائدہ یہ کہ دور از کار تشبیہات و استعارات کی جستجو میں قوتِ متخیلہ تیز سے تیز تر ہوتی گئی جس نے سلامت روی کے دور میں بڑا فائدہ پہنچایا۔ اقبالؔ بیدلؔ وغیرہ کی بے اعتدالی کے شکار نہیں ہوتے کیونکہ ان کے سامنے غالبؔ کا ہموار کیا ہوا راستہ موجود تھا۔

غالبؔ اور اقبالؔ دونوں اردو اور فارسی کے شاعر ہیں۔ انداز سخن و علوئے تخیل میں یکساں، فلسفہ کے مذاق اور ژرف نگاہی میں ہم پلہ۔ اقبالؔ نے اسلوب بیان غالبؔ ہی کا اختیار کیا۔ وہی نادر تشبیہات و استعارات، وہی جدت ادا، وہی نزاکتِ خیال، وہی معانی کی بلندی، وہی دقت پسندی، غالبؔ کی طرۂ امتیاز قدر، توانائی لہجہ، اقبالؔ کے ہاں دو آتشہ، سہ آتشہ بلکہ چہار آتشہ بن گئی ہے۔
دیکھئے غالبؔ کہتے ہیں:

کیوں نہیں کہ سب کو ملے ایک سا جواب آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

یہی بات اقبالؔ کے ہاں چہار آتشہ بن کر کچھ اور صورت اختیار کر لیتی ہے۔ غالبؔ سوال دیدار با جید جلوہ کے قائل ہیں، مگر اقبالؔ کہتے ہیں ؎

تا کجا طور پہ دریوزہ گری مثلِ کلیم اپنی مٹی سے عیاں شعلۂ سینائی کر

نادر تشبیہات و تراکیب الفاظ و جدت ادا، استعارات بلیغ کی دونوں کے ہاں بہتات ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے: غالبؔ ؎

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

پر تو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم — ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہونے تک
حسن در جلوہ گری بہانہ کش منت غیر — ہر گل از خویشتن بست آتش داماں زدہ
شادی و غم ہمہ سر گشتہ تراز یکد گر اند — روز روشن بوداع شب تار آمد و رفت

اقبال کے کلام سے اردو میں "ماہ نو" اور "جگنو" سے چند شعر کافی ہیں اور دو تین شعر فارسی کلام سے جستہ جستہ پیش کئے جاتے ہیں ؂

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل — ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل
چرخ نے بالی چرا لی ہے عروس شام کی — نیل کے پانی میں یا مچھلی ہے سیم خام کی

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں — یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
چھوٹے سے چاند میں ہے ظلمت بھی روشنی بھی — نکلا کبھی گہن سے آیا کبھی گہن میں

ہمہ آفاق کہ گیرم بنگاہے اورا — حلقۂ ہست کہ از گردش پرکار من است
یک نوائے سینہ تاب آوردہ ام — عشق را عہد شباب آوردہ ام
کرمک شب تاب است شاعر در شبستان وجود
در پر و بالش فروغے گاہ ہست و گاہ نیست

غالب و اقبال کی غزلوں کا ہر حیثیت سے موازنہ کیا جا سکتا ہے۔ بالخصوص یہ غزلیں قدر مشترک کی بہترین مثال ہیں:

غالب ؂

سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم — رنگ شو اے خوں گرم تا بہ پریدن دہیم

اختر خوشتر از نیم جہاں می بالَست　　　　خرد و پیر مرا بخت جواں می بالَست

اقبالؔ:-

مثلِ شرر ذرہ را تن بہ تپیدن دہم　　　　تن بہ تپیدن دہم بال پریدن دہم

باز ایں عالم دیرینہ جواں می بائست　　　　برگ کاہش صفت کوہ گراں می بائست

اقبالؔ کی تمام تر شہرت ان کے پیام بیداری اور فلسفۂ خودی کی وجہ سے ہے۔ غالبؔ کے ہاں یہ دونوں باتیں منظم و مربوط یا باقاعدہ صورت میں نہیں ہیں لیکن ان دونوں کے واضح نشانات ضرور ملتے ہیں، جن سے پتہ چلتا ہے کہ غالبؔ کو ایک آئندہ دورِ ارتقاء کا قوی احساس ضرور تھا۔ یا یہ کہیئے کہ وہ زمانہ کو ایک ایسی آواز سے آشنا کرنا چاہتے تھے، جس کی لے آئندہ دور میں تیز ہونے والی تھی ؎

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

ہستی بہ نگاہ گرم شم تکلف برطرف
چوں مہ نو مصرع تاریخ ایجاد خودم

ز آفرینش عالم غرض جز آدم نیست
بگردِ نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است

ز ما گرم است ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکے کہ انساں شد

غالبؔ کے ہاں پیام بیداری کے متعلق بہت سے اشعار ہیں، متعدد غزلیں ہیں۔ چند غزلوں کے مطلعے لکھے جاتے ہیں:

خیز و بہ راہ روی را سرِ راہے دریاب — شورش افزا نگہ حوصلہ گاہے دریاب

سحر دمیدہ و گل در دمیدنست مخسپ — جہاں جہاں گل نظارہ چیدنست مخسپ

نشاطِ معنویاں از شراب خانۂ تست — فسونِ بابلیاں فصلے از فسانۂ تست

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند — شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

بیا بباغ و نقاب از رخِ چمن برکش — دل عدو نہ اگر خوں شود در آزر کش

اے ذوق نواسنجی بازم بخروش آور — غوغائے شبیخونے بر بنگہ ہوش آور

چوں عکسِ پل بہ سیل بذوقِ بلا برقص — جا را نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص

رفتیم کہ کہنگی ز تماشا برافگنیم — در بزمِ رنگ و بو نمطے دیگر افگنیم

بخت در خواب است میخواہم کہ بیدارش کنم — پارۂ غوغائے محشر کو کہ در کارش کنم

آ بے بعشقِ فاتحِ خیبر کنیم طرح — در گنبدِ سپہر مگر در کنیم طرح

صبح ست خیز تا نفسے در ہم افگنیم — از نالہ لرزہ در فلکِ اعظم افگنیم

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم — قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اگر ز شرع سخن در میاں بگردانی — ز سوئے کعبہ رخِ کارواں بگردانی

اردو کا مشہور قطعہ "اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل" بھی اسی انداز کا ہے۔

غالب اور اقبال دونوں تقلید سے متنفر تھے۔ دونوں نے تقلید سے گریز کیا، دونوں کے ہاں اس کی مخالفت بھی موجود ہے۔ غالب:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن — ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں

تیشہ بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد — سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

[illegible]

انہی خیالات کو اقبال کے ہاں دیکھیے ؎

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی

رستہ بھی ڈھونڈ خضر کا سودا بھی چھوڑ دے

چہ خوش بودے اگر مردِ نکوپے — زبندِ پاستان آزاد رفتے

اگر تقلید بودے شیوۂ خوب — پیمبر ہم رہِ اجداد رفتے

چاک کن پیراہنِ تقلید را — تا بیاموزی از و توحید را

چند متحدالخیال متفرق اشعار دونوں کے کلام سے پیش کئے جاتے ہیں تاکہ اقدارِ مشترک کا صحیح طور سے اندازہ کیا جا سکے:

غالب:

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ — پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

آغشتہ ایم ہر سرِ خارے بخونِ دل — قانونِ باغبانیِ صحرا نوشتہ ایم

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب — ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں — ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خودبیں

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز — پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

مذاقِ مشربِ فقرِ محمدی داری — مئے مشاہدۂ حق بجوش و دم درکش

گر ترے دل میں ہو خیال، وصل میں شوق کا زوال

موجِ محیطِ آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

نگہت را نوا ازگست را تماشا — تو داری بہارے کہ عالم ندارد

اقبال:-

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

برگِ گل رنگیں ز مضمونِ من است
مصرعِ من قطرۂ خونِ من است

تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں
یہاں سینکڑوں کارواں اور بھی ہیں

صورت گرے کہ پیکرِ روز و شب آفرید
از نقشِ این و آں بہ تماشائے خود رسید

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

مقامِ خویش اگر خواہی دریں دیر
بحق دل بند و راہِ مصطفےٰ رو

تو نشناسی ہنوز شوق بمیرد ز وصل
چیست حیاتِ دوام؟ سوختنِ ناتمام

لالۂ ایں گلستاں داغِ تمنا نداشت
نرگسِ طنّازِ او چشمِ تماشا نداشت

دونوں باکمال شاعروں کے کلام میں قدرِ مشترک کا جلوہ فراواں موجود ہے اس کی سب سے زیادہ نمایاں مثال تصورِ جنت ہے۔ غالب اور اقبال زندگی میں ہنگامہ، رستخیز، عمل پیہم، حرکتِ مسلسل، ہر لحظہ رنگ دگر اور جستجوئے ناتمام کے قائل ہیں۔ حیات کو شوق و ذوق و آرزو سے اضطرابِ مسلسل اور بسملِ رقصاں دیکھنے کے خواہاں ہیں۔ جنت میں ایک جمود کی کیفیت ہوگی اور زندگانی میں حرکت و نیرنگی کا فقدان، اسی لئے دونوں جنت سے بیزار ہیں، مگر حرکت و نیرنگیِ حیات کے خاتمہ کا انداز دونوں کے ہاں جداگانہ ہے۔ غالب زندگی کی حرکت، عشق کی رندی و مستی اور اقبال عشق کی متانت و سنجیدگی بتاتے ہیں، مگر یہ عشق دونوں کو کسی ایک مقام پر ٹھہرنے نہیں دیتا۔ غالب کے خیالات دو حصوں میں بٹے ہوتے ہیں، ایک تو یہ کہ ؎

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

وہ چیز جس کیلئے ہم کو ہو بہشت عزیز
سوائے بادۂ گلفام و مشکبو کیا ہے

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

خوش است کوثر و پاک است بادہ کہ دروست
ازاں رحیقِ مقدس دریں خمار چہ حظ

اور دوسرا یہ خیال کہ بہشت منزل نہیں بلکہ راہِ طلب میں ستانے کا مقام ہے۔ قیامت میں بہشت تو ایک طرف جو جان ہمیں دی جائے گی وہ بھی نثارِ دوست (اللہ) کردوں گا ؎

راہیست ز عبد تا حضورِ اللہ — خواہی تو دراز گیر خواہی کوتاہ
ایں کوثر و طوبےٰ کہ نشانے دارد — سرچشمہ و سایہ ایست در نیمۂ راہ

اوراست اگر ہزار چیزم بخشند — اوراست اگر بہشت نیزم بخشند
بر دوست فدا کنم بصد گونہ نشاط — جانے کہ بروزِ رستخیزم بخشند

غالب نے بہشت کے متعلق اپنے خیالات جن میں عشق کی رندی و مستی کا اظہار شوخی کے ساتھ ہے ایک خط اور مثنوی ابرِ گہربار میں ظاہر کیے ہیں خط میں لکھتے ہیں:

"میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں اگر مغفرت ہوگئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا اور کلیجہ منہ کو آتا ہے ہے ہے! وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی؟ وہی زمردیں کاخ وہی طوبیٰ کی ایک شاخ چشم بد دور! وہی ایک حور۔"

مثنوی "ابرِ گہر بار" میں یہ بات بڑے لطیف پیرایہ میں بیان کی گئی ہے ۔ خدا سے شکوہ کیا جارہا ہے کہ دنیا میں مجھے مصیبتوں کے علاوہ اور کچھ نہ ملا ۔ زندگی درد و غم ،حسرت و یاس میں گزری ، اگر مجھے بہشت ملی بھی تو میرا دل ناامیدیوں کو یاد کرکے وہاں بھی سکون نہ پاسکے گا ۔ وہاں کی نعمات دنیا کی نعمات کے مقابلہ میں بے کیف ثابت ہوں گی ، کیونکہ شورش ، ہنگامہ ، خروش اور نیرنگیوں سے جنت خالی ہے ۔

صبوحی خورم گر شرابِ طہور
کجا زہرۂ صبح و جامِ بلور

دمِ شب روی ہای مستانہ کو
ہنگامۂ غوغائے مستانہ کو

دراں پاک میخانۂ بے خروش
چہ گنجائشِ شورشِ نائے و نوش

سیہ مستیٔ ابر و باراں کجا
خزاں چوں نباشد بہاراں کجا

اگر حور در دل خیالش کہ چہ
غمِ ہجر و ذوقِ وصالش کہ چہ

چہ منت نہد ناشناسا نگار
چہ لذت دہد وصلِ بے انتظار

گریزد دمِ بوسہ اینش کجا
فریبد بسوگند و دینش کجا

برد حکم و نبود لبش تلخ گوی
دہد کام و نبود ولش کام جوی

نظر بازی و ذوقِ دیدار کو
بفردوس روزن بدیوار کو

نہ چشم آرزومندِ دلالۂ
نہ دل تشنۂ بادہ پرکالۂ

غالب کے انہی خیالات کو برنگ دگر اقبال کے کلام میں اس طرح دیکھیے ۔

کجا ایں روزگارے شیشہ بازے
بہشت ایں گنبدِ گرداں ندارد

ندیدہ دردِ زنداں یوسف او
زلیخا آتشِ دل نالاں ندارد

خلیل او حریف آتشے نیست
کلیمش یک شررِ در جاں ندارد

بہ صرصر درنیفتد زورق او — خطر از لطمۂ طوفاں ندارد

کجا آں لذت عقل غلط سیر — اگر منزل رہ پیچاں ندارد

مزی اندر جہانے کور ذوقے — کہ یزداں دارد و شیطاں ندارد

پیامِ مشرق میں ایک نظم بعنوان "حور و شاعر" ہے۔ حور شاعر سے کہتی ہے۔

نہ بادہ میل داری، نہ بمن نظر کشائی

عجب ایں کہ تو نہ دانی رہ و رسم آشنائی

بہ نوائے آفریدی چہ جہان دلکشائے

کہ ارم بچشم آید چو طلسم سیمیائی!

شاعر جس نے پہلے حور و جنت کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا تھا حور کی بات کا جواب دیتا ہے ۔

چہ کنم کہ فطرت من بہ مقام در نسازد

دل ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے

چو نظر قرار گیرد بہ نگار خوبروئے

تپد آں زماں دل من پئے خوب تر نگارے

ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے

سر منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے

چو ز بادۂ بہارے قدحے کشیدہ خیزم

غزلے دگر سرایم بہ ہوائے نو بہارے

طلسم نہایت آں کہ نہا یتے ندارد
بہ نگاہ ناشکیبے بہ دل امیدوارے
دل عاشقاں بمیرد بہ بہشت جاودانے
نہ نوائے دردمندے نہ غمے نہ غمگسارے

جاوید نامہ میں بھی یہی بات بیان ہوئی ہے جبکہ زندہ رود فردوس سے رخصت ہونے لگتا ہے تو اس کو حوریں گھیر لیتی ہیں۔ "یک دو دم با ما، نشیں با ما نشیں" کی صدائیں چاروں طرف سے بلند ہوتی ہیں۔ زندہ رود جواب دیتا ہے ؎

راہرو کہ داند اسرار سفر — ترسد از منزل ز رہزن بیشتر
عشق در ہجر و وصال آسودہ نیست — بے جمال لایزال آسودہ نیست
ابتدا پیش بتاں افتادگی — انتہا از دلبراں آزادگی
عشق بے پروا و ہردم در رحیل — در مکان و لامکاں ابن السبیل
کیش ما مانندِ موجِ تیزگام — اختیارِ جادہ و ترکِ مقام

اس مقام پر غالب کی یہ رباعی بھی قابلِ لحاظ ہے:۔

قانع نیم ار بہشت نیزم بخشند — از بخشش خاص تا بچیزم بخشند
امید کہ حرف رونمائے توشود — جانے کہ بروز رستخیزم بخشند

اقبال کا "شکوہ" جس نے برصغیر پاک و ہند کے مسلمانوں کو خوب گرما دیا تھا اس کے آثار غالب کے کلام میں بھی ملتے ہیں، مگر غالب کے ہاں یہ احساس و شکوہ ایک فرد کا ہے اور اقبال کے ہاں ملی و اجتماعی حیثیت لئے ہوئے ہے۔ غالب زیادہ تر اپنی ذات کے گرد گھومے اور اقبال نے ملت اسلامیہ کی ترجمانی

کی شکوہ کی طرح عقل و دانش اور عشق کے موضوعات پر بھی روشنی ڈالی جا سکتی تھی۔ مگر طوالت مانع ہے۔ بہرکیف غالب کی غزل کے یہ شکوہ آمیز شعر ملاحظہ فرمایئے

نہ مرا دولتِ دنیا نہ مرا اجرِ جمیل
نہ چو نمرود توانا نہ شکیبا چو خلیل

با رقیباں کفِ ساقی ہمئے ناب کریم
با غریباں لبِ جیحوں بدمی آب بخیل

اے بہ مسمارِ قضا دوختہ چشمِ ابلیس
بدم گرم ہوائی سوختہ بالِ جبریل

نہ کنی چارہ لبِ خشک مسلمانے را
اے بہ ترسا بچگاں کردہ مئے ناب سبیل

مثنوی ”ابر گہر بار“ میں یہ شکایت تیز تر ہے۔ بارگاہ احدیت میں اپنی نامرادیوں اور ناکامیوں کا شکوہ کرتے ہوئے اپنی حسرتوں کو بیان کیا ہے۔ گویا ؎

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

کی تفصیل پیش کی ہے کہ قیامت میں حساب کتاب کے وقت میرے جرم کے ساتھ میری حسرت کا مقابلہ بھی ہونا چاہیے ؎

چو وزری کہ مردم شوند انجمن
شود تازہ پیوند جاں با بدن

دراں حلقہ من باشم و سینۂ
ز زخم ہائے ایام گنجینۂ

ز لس تیرگیہائے روز سیاہ
نگہ خوردہ آسیب دوش از نگاہ

دریں تنگی پرسش از من مجوی
بودینۂ خستہ گستاخ گوی

دل از غصہ خوں شد نہفتن چہ سود
بجز ناگفتہ دانی ز گفتن چہ سود

ہمانا توانی کہ کافر نیم
پرستارِ خورشید و آذر نیم

حسابِ مے و رامش و رنگ و بو
ز جمشید و بہرام و پرویز جو

نہ از من کہ از تابِ مے گاہ گاہ
بدریوزہ رخ کردہ باشم سیاہ

نہ بستاں سرائے نہ میخانہ   نہ دستاں سرائے نہ جانانہ

نہ رقص پری پیکراں بر لباط   نہ غوغائے رامشگراں در رباط

افقہا پراز ابر بہمن مہی   سفالینہ جام من از مے تہی

بداں عمر ناخوش کہ من داشتم   ز جاں خار در پیرہن داشتم

بفرمائی کایں داوری چوں بود   کہ از جرم من حسرت افزوں بود

غالبؔ کی شخصیت اقبالؔ کے لئے بڑی پرکشش رہی ہے جس کا اظہار مختلف مواقع پر وہ کرتے رہے ہیں جو ایک طرح سے اعترافِ عظمتِ غالبؔ اور اتحادِ معنوی کا پہلو ہے۔ علامہ کو یہ شعر بہت پسند تھا جس کو بعنوانِ غالبؔ انہوں نے جگہ دی ہے:

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر   بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

اقبالؔ کے نزدیک یہ شعر غالبؔ کی زندگی کا ماحصل تھا۔ اعترافِ عظمت و اتحادِ معنوی کا پہلو "جاوید نامہ" میں بہت نمایاں ہے۔ ارواحِ جلیلہ حلاجؔ و طاہرہ کے ساتھ غالبؔ کی روح بھی ہے۔ غالبؔ کا وہی تصورِ جنت کہ اس میں ہنگامۂ حیات نہیں، ان کو جنت میں نہیں رہنے دیتا اور "سیر دوام" میں مبتلا رکھتا ہے۔ اقبالؔ کا "جاوید نامہ" ان کا ادبی معراج نامہ ہے جس میں اپنے خیالات کو ایک نئے انداز سے پیش کیا ہے۔ "جاوید نامہ" کا سلسلہ معراج ناموں سے ملتا ہے۔ دانتے کی طربیہ خداوندی بھی اس سلسلہ میں زیرِ بحث آ سکتی ہے۔ غالبؔ نے بھی اپنی مثنوی گہر بار میں معراج کو نظم کیا ہے۔ دونوں میں فرق ہے، غالبؔ نے معراجِ نبوی کو بیان کیا ہے اور اقبالؔ نے اپنی معراجِ ذہنی نظم کی ہے۔ البتہ کہیں کہیں مراحل و منازل کے بیانات میں مماثلت بھی پائی جاتی ہے۔ علامہ کی مثنویوں کے مقابلہ میں

غالب کی مثنویوں کا پتہ بھاری نظر آتا ہے۔ یہ اجمال ذرا تفصیل کا محتاج ہے۔ اس لئے کسی آئندہ صحبت میں عرض کروں گا۔

"جاوید نامہ" میں فلک مشتری پر ارواحِ جلیلۂ حلاج و غالب و قرۃ العین طاہرہ کو پیش کیا ہے۔ آخر میں ابلیس نمودار ہو کر زندگی کا راز، سوزِ ناتمام و فراقِ دوام بتاتا ہے۔ منصور حلاج کے افکار علامہ نے خود ایک غزل کے ذریعے پیش کئے ہیں۔ غالب کی مشہور غزل کہ "بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم" غالب ہی کی زبان سے ادا کرائی ہے۔ طاہرہ کی بھی ایک غزل اسی طرح پیش ہوتی ہے پیرِ رومی 'زندہ رود' سے کہتے ہیں کہ ان سے سوالات کر کے اپنے دلی شکوک دور کرلے۔ زندہ رود اپنی مشکلات بیان کرتا ہے۔ پہلے حلاج سے سوالات ہیں، وہ جواب دیتا ہے۔ طاہرہ سے کوئی سوال نہیں کیا گیا۔ وہ حلاج کے بعد ہی اسی سوال سے متعلق اپنا بیان شروع کر دیتی ہے۔

از گناہِ بندۂ صاحب جنوں ‏ کائنات تازہ آید بروں

شوقِ بے حد پردہ ہا را بر درد ‏ کہنگی را از تماشا می برد

یہ دونوں شعر غالب کے اس شعر کی تفسیر ہیں:

رنجم کہ کہنگی ز تماشا بر افگنم ‏ در بزمِ رنگ و بو نمطِ دیگر افگنم

قرۃ العین طاہرہ کا جواب ختم ہوتے ہی زندہ رود غالب سے اردو کے اس شعر کے معنی پوچھتا ہے:-

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ

اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے؟

علامہ نے "نشانِ جگر سوختہ "چیست" سے ترجمہ میں ندرت پیدا کر دی ہے اس شعر کا جو مطلب علامہ کے ذہن میں تھا اس کو انہوں نے غالب کی زبانی ادا کرایا ہے۔ ماحصل اس شعر میں آگیا ہے ؎

تو ندانی ایں مقامِ رنگ و بوست   قسمتِ ہر دل بقدرِ ہائے و ہوست

اس کے بعد زندہ رود غالبؔ سے مشہور مسئلہ "امتناعِ النظیر خاتم المرسلین" کے متعلق سوال کرتا ہے کہ اس نیلی فضا میں سیکڑوں جہان ہیں۔ کیا ہر دنیا کے لئے الگ الگ اولیاؑ و انبیاؑ ہوتے ہیں؟ غالبؔ کے جواب میں ایک شعر خود لکھا ہے اور دوسرا غالب ہی کا ہے:

نیک بنگر اندریں بود و نبود   پے بہ پے آید جہاں ہا در وجود

ہر کجا ہنگامۂ عالم بود   رحمۃ للعالمینے ہم بود

غالبؔ سے "فاش تر گو" کی فرمائش ہوتی ہے۔ جواب "فاش تر گفتن خطا ست" ملتا ہے۔ غالبؔ "گفتگوئے اہلِ دل بے حاصل است" کے جواب میں "نکتہ برلب رسیدن مشکل است" کہہ دیتے ہیں۔ اس پر زندہ رود کہتا ہے:

تو سراپا آتشِ سوز و طلب   بہ سخن غالب نیائی اے عجب!

اس کے جواب میں غالبؔ تھوڑی سی وضاحت اور کرتے ہیں کہ خلق و تقدیر و ہدایت ابتدا اور رحمۃ للعالمین انتہا ہے مگر زندہ رود اس سے زیادہ اسرار کی نقاب کشائی کا طالب ہوتا ہے۔ غالبؔ جواب دیتے ہیں ؎

اے چو من بینندۂ اسرارِ شعر   ایں سخن افزوں تر ست از تارِ شعر

شاعراں بزمِ سخن آراستند   ایں کلیماں بے یدِ بیضا ستند

آنچہ تو از من بجواہی کافری   کافری کو ماورائے شاعری

اور یہ کہ "کافری ماورائے شاعری" بر سرِ دار بیان کی جا سکتی ہے جو مرتبۂ حلاج ہے۔ چنانچہ حلاج اگر کہتا ہے کہ جہاں کہیں بھی جہانِ رنگ و بو ہے وہ یا تو نورِ مصطفیٰؐ سے ہے یا تلاشِ مصطفیٰؐ میں ہے۔ اقبال کے نزدیک اس مسئلہ کا یہی حل ہے جو انہوں نے پیش کیا۔ غالب اور حلاج کی شخصیتوں کا فرق بھی واضح کر دیا۔ "جاوید نامہ" میں غالب کی شرکت جن خیالات کے تحت علامہ اقبال نے ضروری سمجھی، ان کا اظہار غالب کے ان شعروں میں موجود ہے:

در گرم روی سایہ و سر چشمہ نہ جوئیم
با ما سخن از طوبیٰ و کوثر نتواں گفت

آں راز کہ در سینہ نہان است نہ وعظ است
بر دار تواں گفت بہ منبر نتواں گفت

ان دونوں نابغۂ دہر ہستیوں کی اقدارِ مشترک پیش کرنے کا مقصدِ وحید یہ ہے کہ دونوں کے اندازِ فکر اور اسلوبِ بیان کی نشاندہی ہو جائے۔ استفادہ کی نوعیت کا علم بھی ہو جائے۔ یہ حقیقت ہے کہ غالب نے اپنے فکرِ فلک پیما اور رفعتِ تخیل کے ذریعے ایک منقلب دور کو محسوس کر لیا تھا اور اس نے علم و ادب میں ایسے نشانِ راہ چھوڑے کہ جن پر گامزن ہو کر ایک نئے دور نے جنم لیا۔ آج کا دور غالب کا رہینِ منت ہے۔ اگر صرف ادب ہی کو سامنے رکھا جائے تو ماننا پڑے گا کہ:

اگر غالب نہ ہوتا تو سر سید، حالی اور اقبال بھی نہ ہوتے۔

جدید دور ان ہی کے ذریعے وجود پذیر ہوا۔ اور یہ غالبؔ سے بالواسطہ و بلاواسطہ مستفید ہوتے ہیں۔ پس دورِ جدید کا آغاز صحیح معنوں میں غالبؔ سے ہوتا ہے۔ شعر و ادب کی موجودہ ترقی میں اندازِ بیان اور اوجِ تخیل غالبؔ کی دین ہے۔ اقبال کی رنگ آمیزی نے اسے اپنانے کا ایک ڈھنگ سکھایا۔ اسی ڈھنگ نے آج کے دور کو غالبؔ کا دور بنا دیا۔ آئندہ بھی اس کا امکان ہے کہ اردو زبان کے ہر ارتقائی دور میں غالبؔ کا معتد بہ حصہ رہے گا۔

شہرتِ شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن

تحریر ۲۳ مارچ ۱۹۶۳ء

اخذ و استفادہ تکامل و ترقی کے لئے ضروری ہے۔ مگر اس عمل میں بصیرت سے کام لینا چاہیے۔ ہمیں چاہیے کہ تمام دنیا سے اخذ و استفادہ کریں لیکن اس عمل میں ہمیں اپنی ضرورت، امزاج اور تہذیبی اقدار کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ ہم جو بھی دوسروں سے حاصل کریں اس کو اس طرح اپنائیں کہ وہ ہمارا اپنا ہی بن جائے۔ اجنبی معلوم نہ ہو۔ اس کے لئے ذہن میں عمل تبادل کی ضرورت ہے تاکہ دوسروں کا خیال ہمارا ایک جزو بن جائے۔ ہمارے شعور میں سرایت کر جائے۔ اس ذہنی عمل کے بعد جب وہ ماخوذ و مستفاد شے اظہار کی صورت اختیار کرے گی تو وہ اپنا انداز اور اپنی زبان اپنے ساتھ لے کر آئے گی۔ اس طرح جدید ادب کی بہت سی الجھنیں دور ہو سکیں گی اور آج کے جدید ادب کی شکایات کا ازالہ ہو جائے گا اور قاری کبھی نافہمی کا شکوہ سنج نہ رہے گا۔

باب دوم

صاحبِ فن کا عمل "تخلیق" کیا ہے؟

صاحبِ فن، اور قاری و سامع میں اقدارِ مشترک کیا ہیں؟

کیا "پہلوداری" کمالِ فن ہے؟

شعر فہمی کے لئے کن ادعمات کا ہونا ضروری ہے؟

کیا فن پارہ عملِ تخلیق کے بعد ایک "آزاد" اکائی" بن جاتا ہے؟

یہ "آزاد" اکائی" اپنے اسلوب کے ذریعے کیا کیا روپ اختیار کرتی ہے؟

"قفسِ رنگ" میں تخلیقی کیفیات کی یہ بوقلمونیاں پیش کی گئی ہیں۔

غالبؔ نے اردو شاعری کو ایک نیا آہنگ دیا۔ ایک جدید اسلوبِ بیان بخشا جو اتنا جامع، اتنا وسیع، اتنا متنوع ہے کہ آج تک اس کی تقلید جاری ہے مگر جو خوبی کلامِ غالب میں نظر آتی ہے وہ اور کہیں نہیں ملتی۔ کلامِ غالب کی بہت بڑی اور نمایاں خوبی اس کے بیشتر اشعار کا پہلودار ہونا ہے۔ اس پہلوداری پر غور و فکر کیا تو میرے ذہن میں ایک نئے نظریۂ تنقید نے جنم لیا گویا کلامِ غالب کے مطالعہ نے یہ ثابت کر دیا کہ فن مقدم ہے تنقید اسی سے جنم لیتی ہے اور ساتھ ہی اس کا ثبوت بھی بہم پہنچ جاتا ہے کہ ہر جدید فکر، خیال اپنے اظہار کے لئے، اندازِ بیان، الفاظ و تراکیب اپنے ساتھ لاتا ہے چنانچہ قفسِ رنگ میں چند نئے تنقیدی الفاظ و تراکیب بھی آپ کے سامنے آ رہے ہیں۔ یہ "خود فکری" انداز کے لئے ایک مثال اور نمونہ ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے زیرِ اثر ہمارے نقادانِ محترم "خود فکری" کے عمل کی طرف متوجہ ہو جائیں۔

قفسِ رنگ

جب کوئی صاحبِ فن کسی جذبے، احساس، ادراک، حادثے، منظر، واردات و واقعات کے تاثر کی شدت کو ضبط کرتا ہے تو اس کی قوتِ متخیلہ جو عالم پیدا کرتی ہے وہ "تخلیقی ماحول" کہلاتا ہے۔ یعنی وقتِ تخلیق جو ماحول اس کے پیشِ نظر ہوتا ہے اور جس میں وہ تخلیقِ فن کے مراحل طے کرتا ہے، اس عالم اور ماحول کو وہ اپنے سامع، قاری اور ناظر کے سامنے بعینہٖ پیش نہیں کرتا بلکہ اس پر اپنی نظرِ نقد و تبصرہ ڈال کر اہم اور خاص امور کی طرف چند علائم کے ذریعے سامع، قاری اور ناظر کی توجہ منعطف کرتا ہے تاکہ ان کی مدد سے وہ بھی اس ماحول میں پہنچ کر خود جزئیات مرتب کریں اور محظوظ ہو سکیں۔ اس عمل میں وہ اظہار کے لئے ایسا پیرایہ اختیار کرتا ہے جو ابلاغ کی خدمت بخوبی انجام دے سکے۔ لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہ پیرایۂ اظہار تکمیل کے بعد "تخلیقی ماحول" کا نمائندہ ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی ایک جداگانہ فضا پیدا کر لیتا ہے۔ جس کو ہم "فضائے تخلیق" سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ فضا پیرایۂ اظہار کے رنگ و آہنگ اور سامع، ناظر اور قاری کی ذاتی صلاحیت و قابلیت سے وابستہ ہوتی ہے۔ اگر یہ پیرایۂ اظہار، تصویر کا رنگ اور آئینہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے تو وہ فنی تخلیق، عظیم المرتبت اور زندۂ جاوید بن جاتی ہے۔ ایسی تخلیق کے دو پہلو ہو جاتے ہیں۔ ایک "تخلیقی ماحول" جس کا تعلق صاحبِ فن سے ہے

دوسرے "فضائے تخلیق" جس کا تعلق فنی تخلیق اور اس کے سامع، قاری اور ناظر سے ہے۔

مذکورہ نظریے کو واضح کرنے کے لیے ہم فنِ شعر کو مثال بناتے ہیں تاکہ بات بآسانی سمجھ میں آجائے۔ شاعر اپنے خیالات، جذبات، احساسات، کیفیات، پیغامات، واردات، حادثات، مقاصد و مناظر کے نتائج تاثر کو ضبط کرنے وقت جب مصروفِ عمل ہوجاتا ہے تو اس وقت جس عالم میں ہوتا ہے وہ شعر کا "تخلیقی ماحول" ہوتا ہے۔ اس ماحول کو بعینہٖ بیان نہیں کرتا بلکہ اپنی تخلیق کا تار و پود کچھ اس طرح تیار کرتا ہے کہ چند علائم کے ذریعہ وہ اس ماحول کی طرف قاری یا سامع کے ذہن کو متوجہ کر دیتا ہے۔ جزئیات قاری یا سامع کا ذہن خود مکمل کر لیتا ہے۔ شاعر اپنے اظہار کے لیے الفاظ کو استعمال کرتا ہے، الفاظ مکمل علائم ہیں متحرک، متکلم، منقلب، شاعر سب سے پہلے قوتِ متخیلہ سے کام لے کر ماحول پیدا کرتا ہے۔ اس کے بعد اس ماحول کو ضبط کرنے کے لیے مفید مقصد الفاظ تلاش کرکے انہیں منتخب کرتا ہے پھر انہیں اس طرح ترکیب و ترتیب دیتا ہے کہ وہ ایک خاص تیور اور لب و لہجہ کی بدولت ایک مخصوص آہنگ لیے ہوئے ہوتے ہیں تاکہ وہ اس کے مقصود کی نمائندگی احسن طور پر کر سکیں۔ یہ الفاظ جب ترکیب پا جاتے ہیں تو یہ فنی تخلیق اپنی ایک الگ فضا پیدا کر لیتی ہے۔ جس میں الفاظ کے لغوی، اصطلاحی اور مجازی معنی، فنی محاسن کا اثر، روایات کا پرتو، تشبیہ و استعارہ کی ندرت کاری کی جھلک نمایاں ہوتی ہے۔ قاری و سامع کی اپنی ذہنی رسائی، علمی استعداد، فنی واقفیت اس کے تاثر کا معیار اور تفہیم کا ذریعہ بنتی ہے اسی لیے قاری و سامع کا ذہن کبھی تو "تخلیقی ماحول" میں پہنچ کر حقیقت کو پا لیتا ہے

اور کبھی "فضائے تخلیق" میں گشت لگاتا رہتا ہے۔ یہ پہلو داری ہی شعر کو عظیم اور زندہ جاوید بنانے کی کفیل ہوتی ہے۔ کیونکہ اس ہی کی بدولت شعر میں تصویر کا رنگ اور آئینہ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ جس کی نظر پڑی اسی کا رنگ اختیار کر لیا جو سامنے آیا اسی کی صورت دکھا دی۔ اسی میں مقبولیت و عظمت کا راز مضمر ہے۔

شاعر جان بوجھ کر ایسا نہیں کرتا بلکہ وہ مجبور ہوتا ہے کہ مجردات کو محسوسات کا رنگ دے اور محسوسات سے مجردات کی طرف پرواز کرے۔ اسی لئے غالب نے کہا تھا:-

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

قاری و سامع کی اپنی ذہنی رسائی پر مبنی ہوتا ہے کہ وہ جلوۂ حق کا مشاہدہ کرے یا بادہ و ساغر ہی تک پہنچ کر رہ جائے، محبوب کے ناز و انداز کا شہید ہو یا دشنہ و خنجر کا زخمی۔ اسی لئے غالب کے اس شعر میں کہ:-

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں

مولانا نیاز فتحپوری نے عقل کی "خرد بین" کے باوجود "دست و بازو" اور "زخم جگر" کو لغوی حیثیت سے دیکھا اور میرا خیال ہے کہ وہ مطلب ہی الجھ گئے ہیں۔ حالانکہ یہاں نہ حقیقی "دست و بازو" مراد ہیں اور نہ واقعی زخم جگر جو لوگوں کو نظر آتے اور جس پر عمل جراحی کیا جائے۔ یہ سب لوازم ہیں اور مجازی معنی رکھتے ہیں۔ اگر ان کو مجازی رنگ دے کر سمجھا جاتا تو وہی محبوب کا ناز و غمزہ اور عاشق کی حالت۔

بس نظر آتی نتیجہ یہ نکلا کر مجاز کے پردہ میں کلمۂ حق کی صدا کا محرم ہونا ہر ایک کی قسمت نہیں۔ بعض مجاز تک محدود رہتے ہیں اور بعض حق تک پہنچ جاتے ہیں۔ اس فرق کی وجہ وہی "تخلیقی ماحول" اور "فضائے تخلیق" کے مابین ربط و مغائرت ہے۔

مندرجہ بالا شعر کو مثال بنایا جاتے تو ظاہر ہے کہ شاعر کے پیشِ نظر یہ تھا کہ محبوب کے ناز و انداز نے عاشق کے دل کو بے چین کر دیا ہے، وہ دردِ عشق میں ایسا مبتلا ہے کہ دیکھنے والے اس کی حالت دیکھ کر غش غش کر رہے ہیں۔ اسے خیال ہوتا ہے کہ اس کیفیت کا اثر محبوب پر یہ نہ ہو کہ وہ اپنے ناز و انداز کی تاثیر سے واقف ہو کر ان کو ترک کر دے۔ تصور میں محبوب اپنی مکمل رعنائی کے ساتھ جلوہ نما، عاشق کی اضطرابی حالت اور لوگوں کا ہجوم اور حالت تعجب و حیرت ہے۔ اس پورے منظر کو شاعر مجاز کا رنگ دیتا ہے۔ حالت اضطراب کو زخم جگر سے تعبیر کرتا ہے۔ زخم محتاج آلہ، آلہ اپنے عمل کے لئے دست و بازو اور قوت کا خواہاں، یا محبوب کے ناز و انداز کو آلاتِ حرب سے تعبیر کرتے ہیں جن کا نتیجہ ضرب، زخم، ضرب جتنی کاری، زخم اتنا ہی گہرا۔ اور یہ خوبی ہے جس کو نظر لگ سکتی ہے۔ شاعر نے انہی مناسبات کی وجہ سے ملازم کے ذریعہ عشق کی واردات بیان کر دی۔ اب یہ قاری یا سامع کی ذہنی رسائی ہے کہ وہ اس سے حقیقت کا ادراک کرے یا صرف ظاہری شکل تک پہنچ کر رہ جائے۔

آئیے! اپنے نظریہ اور مفہوم کی مزید وضاحت کے لئے ایک ایسے شعر کو مثال بنائیں جس کا مطلب اکثر مشاہیر نے بیان کیا ہے۔ ان حضرات کے بیان کردہ مطالب کی روشنی میں حقیقت کی جستجو کی جاتے اور دیکھا جائے کہ تخلیق نے "تخلیقی ماحول" کی طرف رہنمائی کرتے ہوتے "فضائے تخلیق" کی کیا کیا جلوہ کاریاں دکھائی ہیں

سلسلہ کو آگے بڑھانے سے پہلے سخن فہمی کے متعلق بھی اگر ذرا سی بات کہہ دی جائے تو بے محل نہ ہوگی۔

ہر صاحبِ فن کا مقصد ایک ہی ہوتا ہے یعنی اپنی ذات کا اظہار، اپنے جذبات کی ترجمانی، اپنے احساسات کا انعکاس، اپنی کیفیات کا تاثر، اپنے پیغامات کا ابلاغ پس اگر موضوع، خیال، مضمون، جذبہ، احساس، کیفیت یا حالت بمنزلہ روح ہے تو ان کے پیش کرنے کا ذریعہ جسم۔ ادب میں یہ ذریعہ الفاظ ہیں۔ اسی لئے تنقید و تشریح کلام میں پہلا مرحلہ تفہیم کلام ہے۔ تفہیم کلام یا معانی یابی کا انحصار الفاظ کی معنی شناسی و معنی فہمی پر ہے۔ الفاظ کے سب سے سادہ آسان اور معروف معنی و معنی یعنی لغوی معنی ہیں بعض الفاظ کئی معنی رکھتے ہیں اور بعض معنی کے لئے کئی کئی الفاظ ہوتے ہیں۔ جن کا تعین و انتخاب محل استعمال و سیاق و سباق کا محتاج ہوتا ہے الفاظ کے معنی میں تبدیلی لب و لہجہ، ترتیب و ترکیب سے بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد مرکبات کا علم ضروری ہے جس میں تشبیہ و استعارہ کو بہت بڑا دخل ہے۔ اور اس کے ذریعہ معنی کی تبدیلی، الفاظ و مرکبات کا مجازی رنگ معلوم کر لینے کی صلاحیت درکار ہے۔ اسی کے ساتھ روایت سے واقفیت کے بغیر کام نہیں چلتا۔ اس کے علاوہ ذوقِ سلیم اور وجدان کامل کی رہنمائی از حد ضروری ہے۔ ان امور کے بغیر سخن فہمی ناممکن ہے۔ اگر ان میں سے ایک عنصر کی بھی کمی رہ جائے گی تو تنقید اور تشریح میں نقص واقع ہوگا۔ ناقد و شارح کی رسائی تخلیقی ماحول تک نہ ہو سکے گی بلکہ وہ "فضائے تخلیق" میں سرگرداں رہے گا اور اس کے طلسمی روپ کا اسیر۔

اب ہم غالب کا مشہور شعر پیش کرتے ہیں ؎

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ! نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے؟

اس شعر کے شارحین میں یہ قابلِ احترام ہستیاں شامل ہیں۔ مولانا حالی، نظم طباطبائی، علامہ اقبال، عبدالرحمٰن طارق، آسی لکھنوی، سہا، بیخود، حسرت موہانی جوش ملسیانی، اثر لکھنوی، نیاز فتحپوری، ڈاکٹر سید عبداللہ، سراج احمد عثمانی وغیرہ اس شعر پر گفتگو کرنے سے قبل یہ بہتر ہے کہ ان قابلِ احترام بزرگوں کی شرح معہ تبصرہ پیش کی جائے تاکہ قاری کے ذہن میں پورا پس منظر رہے۔

مولانا حالی (یادگار غالب ص ۱۴۰)

"بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مخترعات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔ مثلاً ان کے موجودہ اردو دیوان میں ایک شعر ہے:

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ! نشانِ جگر سوختہ کیا ہے؟

میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے۔ فرمایا کہ اے کی جگہ جز پڑھو معنی خود سمجھ میں آجائیں گے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ قمری جو ایک کفِ خاکستر سے زیادہ اور بلبل جو ایک قفسِ عنصری سے زیادہ نہیں، ان کے جگر سوختہ، یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف ان کے چہکنے اور بولنے سے ہوتا ہے۔ یہاں جس معنی میں مرزا نے اے کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہرا یہ انہیں کا اختراع ہے۔"

مولانا حالی کے احترام کے باوجود یہاں موضوعِ زیرِ بحث کے سلسلے میں دو باتیں ذرا کھٹکتی ہیں: پہلی بات تو "اَے" کے متعلق ہے۔ اس سلسلے میں یہ امر ملحوظ رہے کہ غالب نے مولانا حالی کی قابلیت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے تفہیمِ شعر کی طرف ایک اشارہ کر دیا تھا۔ وہ بجا طور پر متوقع تھے کہ مولانا حالی کو تفہیمِ شعر کے لیے صرف اتنا ہی اشارہ کافی ہے۔ مگر مولانا نے اس اشارہ کو بھی خیال کی بنا پر غالب کا یہ کہنا "اَے" کی جگہ جز پڑھو" ہرگز اس بات پر دلالت نہیں کرتا کہ "اَے" کے معنی جز یعنی "سوا" اور "علاوہ" ہیں۔ حقیقتاً شعر کے مفہوم کے لیے تو "اَے" ہی درکار ہے۔ "جز" بعد کی منزل اور تفہیم کا ایک ذریعہ ہے۔ دوسری یہ بات ہے کہ مولانا نے "قفسِ رنگ" کی تعبیر قفسِ عنصری سے کی ہے جس کی تاویل و توجیہہ کسی حیثیت سے بھی نہیں کی جاسکتی۔ اگر "قفسِ رنگ" سے "قفسِ عنصری" ہی مراد ہے تو اس کو صرف بلبل سے وابستہ کرنے کا کوئی قرینہ نہیں۔ "قفسِ عنصری" تو ہر ایک کے لیے استعمال ہو سکتا ہے۔ بلبل ہی کو کونسی خصوصیت حاصل ہے۔ علاوہ ازیں اس سے بلبل کی انفرادیت بھی قائم نہیں ہوتی جیسے "کفِ خاکستر" سے قمری کی انفرادیت ہوتی ہے۔ پس مولانا حالی نے "اَے" کی ضرورت و اہمیت کو نظر انداز کر دیا اور "قفسِ رنگ" کی ترکیب میں جو جہانِ معنی پوشیدہ ہے اس پر غور نہ کیا۔ اس لیے وہ شعر کے "تخلیقی ماحول" تک نہ پہنچ سکے۔

مولانا نظم طباطبائی (شرح دیوانِ غالب ۶، ۲۷)

"قمری میں بسبب نالہ کشی کچھ خاکسترِ جگر پائی جاتی ہے اور بلبل میں کچھ رنگ جگر کا ملتا ہے۔ باقی جگر کا کچھ پتہ نہیں۔ مطلب یہ کہ نالہ کشی ایسی چیز ہے کہ جگر کو جلا کر نابود کر دیتی ہے۔ اور قفس بمعنی سبد بھی ہے

وہی معنی یہاں مراد ہیں۔ قمری کو کفِ خاکستر" فارسی والے باندھا کرتے ہیں۔ لیکن بلبل کو سبد رنگ کہنا، نئی بات ہے۔ مگر بے لطف ہے۔ نالہ کو مخاطب بنانا بھی بے مزہ بات ہے اور جگر سے بظاہر بلبل و قمری کا جگر مراد ہے۔ احتمال یہ بھی ہے کہ اپنے جگر سوختہ کا نشان شاعر پوچھ رہا ہے شعر میں جہاں دوسرے معنی کا احتمال پیدا ہوا وہ سقم ہو گیا "

نظم طباطبائی کی اس شرح سے ہمارا نظریہ صحیح ثابت ہوتا ہے۔ یہ "مغلقاتِ تخلیق" میں گم ہو گئے ہیں۔ "تخلیقی ماحول" تک ان کی رسائی نہ ہو سکی۔ کیونکہ انہوں نے الفاظ کے لغوی معنی سے آگے قدم نہیں رکھا۔ "جگر سوختہ" کی ترکیب کو بھی ملحوظ نہ رکھا اور اپنے مطلب کا مدار صرف لفظ "جگر" کو بنا لیا۔ اسی لئے قمری میں "خاکسترِ جگر" اور بلبل میں رنگِ جگر کا پایا جانا لکھ گئے اور نالہ کشی سے جگر کو جلا کر نابود کر دیا۔ حالانکہ نالہ سوزِ جگر کا نتیجہ ہوتا ہے وہ خود سبب سوز نہیں۔ نالے کو مخاطب کرنے کی حقیقت کا ادراک بھی نہ کر سکے۔ دوسرے معنی پیدا ہونے کو تو شعر کا حسن سمجھا جاتا ہے مگر یہ اس کو عیب بتاتے ہیں۔ غرض یہ شعر کے مطلب میں بری طرح الجھ گئے ہیں۔

علامہ اقبال (جاوید نامہ ص ۱۴۵)

اس شعر کی شرح غالب ہی کی زبانی پیش کرتے ہیں۔ وہ اپنے روحانی سفر میں فلک مشتری کی سیر کر رہے ہیں کہ وہاں ان کی ملاقات حلاج و غالب و قرۃ العین طاہرہ کی ارواح جلیلہ سے ہوتی ہے۔ مولانا رومؒ علامہ اقبالؒ سے کہتے ہیں کہ ان ارواح جلیلہ سے اپنی مشکلات حل کر لے۔ علامہ، غالب سے اس شعر کی شرح

معلوم کرتے ہیں:

زندہ رود:۔

اے ترا دادند درد جستجوے
معنئ یک شعر خود با من بگوے

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ چیست؟

غالب:۔

نالۂ کو خیزد از سوزِ جگر
ہر کجا تاثیرِ او دیدم دگر

قمری از تاثیرِ او واسوختہ
بلبل از وے رنگہا اندوختہ

اندرو مرگے بآغوشِ حیات
یک نفس اینجا حیات آنجا ممات

آنچناں رنگے کہ ارژنگی ازوست
آنچناں رنگے کہ بیرنگی ازوست

تو ندانی ایں مقامِ رنگ و بوست
قسمتِ ہر دل بقدرِ ہاے ہوست

یا برنگ آ، یا بہ بے رنگی گذر
تا نشانے گیری از سوزِ جگر

ترجمہ:"جو نالہ سوزِ جگر سے بلند ہوتا ہے، اس کی تاثیر ہر مقام پر جدا گانہ ہوتی ہے۔ قمری اس کی تاثیر سے بالکل جل گئی اور بلبل نے اس کی وجہ سے رنگینی حاصل کر لی۔ اس کے اندر زندگی کی آغوش میں موت ہے۔ ایک ہی سانس یہاں زندگی ہے اور وہاں موت۔ ایسا رنگ کہ ارژنگی (بوقلمونی) اس سے ہے۔ اور ایسا رنگ کہ بیرنگی اسی کی بدولت ہے۔ تو نہیں جانتا کہ یہ رنگ و بو کی منزل ہے۔ ہر دل کی قیمت اس کے نالہ ذخریاد عشق کے مطابق ہے۔ یا تو رنگ اختیار کرے یا بے رنگی سے گزر جا۔ تاکہ سوزِ جگر کی نشانی حاصل کر لے۔"

علامہ اقبال کی اس شرح کو ہم شعر کی شرح نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ علامہ کے پیشِ نظر اپنے فلسفہ کا ابلاغ تھا، شعر کی شرح نہیں، لیکن اس کے باوجود کہا جا سکتا ہے کہ علامہ اقبال نے مصرعۂ اول کی کیفیت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ "رنگ باندوختہ" تک پہنچے مگر مقصود شعر کو اپنے فلسفہ کے معنی عطا کیے۔ غالب تک عشق کا مثبت نظریہ نہیں تھا، بلکہ منفی تھا۔ علامہ عشق کے مثبت نظریہ کے قائل ہیں۔ یہاں وہ عشق کے دونوں نظریوں کو پیش کر کے کسی ایک کو اختیار کرنے کی تلقین کر رہے ہیں۔ گو علامہ شعر کے اس مفہوم کو جو "تخلیقی ماحول" سے متعلق ہے بیان نہیں کرتے مگر یہ شعر کی خوبی ہے کہ اس سے وہ مفہوم بھی پیدا ہوتا ہے جو علامہ کا مقصود ہے۔ دراصل علامہ نے شعر کی شرح بیان نہیں کی ہے بلکہ وہ عشق کے مظاہر کا ذکر کرتے ہیں کہ "توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے" عشق کا کسی پر منفی اثر ہوتا ہے اور کسی پر مثبت۔ قمری جل جاتی ہے اور بلبل رنگین ہو جاتی ہے۔ غرض علامہ کے بیان کردہ مفہوم سے شعر کی "فضائے تخلیق" اور بھی وسیع ہو جاتی ہے۔ یہاں علامہ اقبال کا ذکر تو ضمناً آیا ہے تاکہ گفتگو کا یہ پہلو بھی تشنہ نہ رہ جائے۔

سعید الدین احمد ("مطالب غالب" ص ۵۵۴) نے مولانا حالی ہی کی بیان کردہ شرح نقل کر دی ہے البتہ یہ جملہ "رنگ کے معنی روح اور خون کے ہیں" اضافہ کر دیا ہے۔

ملک محمد عنایت اللہ (کتاب "الہامات غالب" ص ۴۵۹) نے بھی مولانا حالی ہی کی شرح نقل کی ہے۔ عبدالرحمٰن طارق کی تصنیف "صحیفۂ ادب" (ص ۱۹۹ - ۱۹۵) سے غیر متعلق امور کو نظر انداز کرتے ہوئے متعلقہ امور پیش کیے جاتے ہیں:

"اس شعر میں یہ فلسفہ بیان کیا گیا ہے، کہ دنیا کی ہر چیز اپنی اپنی ضروریات، اپنے اپنے عشق، اور اپنے اپنے ذوق و شوق کی کوئی نہ

کوئی دلیل اپنے ساتھ لئے ہوتے ہے۔ چنانچہ قمری کو دیکھو کہ وہ سرو کی جدائی میں جل کر راکھ ہو گئی ہے۔ اسی طرح بلبل بھی اپنی دم کے نیچے پھول کی مانند سرخ رنگ کا ایک داغ لئے ہوتے ہے، جو اس کے عشق پر دلالت کرتا ہے اسی طرح شاعر کے جگر سوختہ کی دلیل بھی سوائے نالے کے اور کونسی چیز ہو سکتی ہے۔ مدت سے یہ شعر ادبا کے لئے ایک دلچسپ بحث چلا آتا ہے اور ہر شخص نے بجائے خود دوسرے شارحین سے اختلاف بھی کیا ہے۔ رسائل میں پے در پے مضامین بھی شائع ہوتے لیکن باوجود ان تمام باتوں کے کوئی نہ سمجھ سکا کہ قمری کو تو راکھ کے ساتھ مشابہت ہے بھی۔ مگر بلبل کو قفس سے کیا مناسبت ہو سکتی ہے راقم الحروف عرض کرتا ہے کہ یہاں قفس سے مراد پنجرہ نہیں ہے بلکہ پھولوں کی وہ ٹوکری ہے جو بلبل کو قید کرنے کے لئے کبھی کبھی استعمال کی جاتی ہے۔

پھر دوسرے مصرعے میں "اے" بمعنی "جو" سمجھنا چاہیئے یہ استفہام اور ستائش بلاغت کے لئے لایا گیا ہے۔ لطف یہ کہ شاعر جس چیز سے اپنے جگر سوختہ کا نشان دریافت کرنا چاہتا ہے وہی حقیقت میں اس کی علامت بھی ہے۔ جس شعر میں تعجب نہ پایا جائے وہ شعر ہی نہیں۔"

عبدالرحمن طارق کا یہ بیان بھی "فضائے تخلیق" ہی سے متعلق ہے۔ کیونکہ انہوں نے گلدم کو بلبل خیال کیا ہے اور اس کے داغ کو عشق کی علامت۔ حالانکہ غالب اس کی نفی کرتے ہیں۔ قفس رنگ کی تعبیر اس داغ سے نہیں ہو سکتی۔ قفس سے پنجرہ مراد نہ لینا اور اس کو وہ پھولوں کی ٹوکری قرار دینا جو بلبل کو قید کرنے کے لئے استعمال کی جاتی ہو۔

شعر سے غیر متعلق بات ہے۔ قفس کے معنی انجم نے سبد (ٹوکری) بھی لئے ہیں، لیکن یہاں وہ منطبق نہیں ہو سکتے۔ "اے" ندا و خطاب کے لئے ہوتا ہے استفہام کے لئے نہیں۔ "کیا ہے" استفہام ہے۔ یہ بھی تخلیقی ماحول سے بہت دور [illegible] گئے ہیں۔

آغا باقر نے اپنی شرح "بیان غالب" لکھتے وقت مولانا حالی، آسی، تنہا، بیخود اور حسرت کی شرحیں بھی سامنے رکھی ہیں۔ ان کے بیان کردہ مطلب سے آسی لکھنوی کے علاوہ اور سب متفق ہیں۔ اس لئے ان کے بیان کے ضمن میں آسی کے علاوہ اور تمام شارحین پر تبصرہ ہو جائے گا۔

آغا باقر (بیان غالب "ص ۱۰۵"):

"بقول مولانا حالی۔ اگر "اے" کے بدلے "جز" پڑھا جائے تو شعر کا مطلب صاف ہو جاتا ہے یعنی ان کو مرزا صاحب نے [illegible] کہتے ہیں سوائے نالہ کے جگر سوختہ (عشق) کا کوئی نشان نہیں [illegible] بلبل کے عاشق ہونے کا نشان بھی صرف ان کی نالہ [illegible] قمری ایک کف خاکستر ہے۔ اپنے خاکی رنگ کی بدولت اور بلبل قفس رنگ ہے اپنے رنگین پروں کی بدولت۔ گویا ان کی ہستی [illegible] سے زیادہ نہیں۔"

آغا باقر نے دیگر ہمنوا شارحین اور مولانا حالی کے مطلب کو مدغم کر دیا ہے۔ مولانا حالی سے یہ آگے نہیں بڑھے۔ البتہ "قفس رنگ کی تعبیر میں" رنگین پروں "کو شامل کر کے کچھ حقیقت رسی کی کوشش ضرور کی ہے۔ مصرع ثانی کی بلاغت ان کی نظر سے بھی پوشیدہ رہی ہے۔ بیان غالب میں آسی لکھنوی کی یہ شرح لکھی ہے:

"نالہ کو مخاطب کر کے پوچھتا ہے کہ قمری سرو کی عاشق ہے اور وہ غم الفت میں جل کر خاک کی صورت ہو گئی ہے اور اس صورت میں اس کا پتہ ملتا ہے۔ بلبل عشق گل میں مقید ہو کر ایسی فنا ہوئی ہے کہ بس قفس رنگ ہی رہ گئی ہے۔ یعنی صرف رنگ ہی باقی ہے اس میں دل وجان نہیں ہے اور یہ رنگ بھی اس اثر سے ہے کہ وہ گل کی عاشق ہے اور اس کا رنگ اس کی رگ و پے میں سرایت کر چکا ہے۔ بلبل کا اس سے نشان ملتا ہے مگر اے نالہ میرے جگر سوختہ کا کیا نشان ہے؟ میں اگر اس کو ڈھونڈوں تو کس صورت سے ڈھونڈوں اور کیوں کر پاؤں؟ مطلب یہ ہے کہ وہ ایسا جلا ہے کہ اس کا کسی صورت اور کسی رنگ سے سراغ نہیں ملتا"۔

آسی لکھنوی کی یہ شرح باقی تمام شارحین سے جدا ہے۔ سچ یہ ہے کہ انھوں نے دیگر شارحین سے بجا طور پر اختلاف کیا ہے۔ اگر صحیح "فضائے تخلیق" کا کوئی پہلو ہو سکتا ہے تو وہ یہی ہے۔ کیونکہ اگر یہ "اے" کا مخاطب "نالہ" شاعر کو قرار نہ دیتے بلکہ نالہ کو آفاقیت دے دیتے، خصوصیت نہ برتتے، بلکہ عمومیت کی شکل اختیار کر لیتے تو "تخلیقی ماحول" کے قریب پہنچ سکتے تھے۔ کیونکہ خصوصی شکل میں انھوں نے "کف خاکستر" اور "قفس رنگ" کی تعبیر درست کی ہے۔ عمومی صورت میں بھی وہ ان کی صحیح تعبیر تک پہنچ جاتے تو بعید نہ تھا۔ موجودہ شرح صحیح "فضائے تخلیق" کی بہترین شکل ہے۔ مگر "تخلیقی ماحول" سے بالکل جدا گانہ ہے۔

جوش ملسیانی (دیوان غالب مع شرح "ص۳۱"):

"مرزا کی زندگی میں اس شعر کا مطلب ان سے پوچھا گیا تھا۔ انھوں نے

فرمایا کہ "لے" کی جگہ جز پڑھو یعنی جگر سوختہ کا نشان نالے کے سوا اور کیا ہے. مقصود کلام یہ ہے کہ قمری فریاد کے بغیر مٹھی بھر خاک ہے (قمری کا رنگ خاکستری ہوتا ہے) اور بلبل نالہ وزاری کے بغیر مختلف رنگوں کا ایک قفس ہے. نالہ وفریاد ہی نے ان کے عاشق اور سوختہ جگر ہونے کا پتہ دیا ہے ورنہ اس کے بغیر وہ کس شمار میں تھے. پس ثابت ہوا کہ عاشق اور سوختہ جگر نالہ وفریاد ہی سے پہچانا جاسکتا ہے. اس کی کوئی نشانی ہے تو بس یہی."

جوش ملسیانی کی یہ شرح "تخلیقی ماحول کو چھوتے چھوتے رہ جاتی ہے". فضائے تخلیق "سے بلندی کی طرف پرواز تو کی ہے مگر ماحول کا مطلع صاف نظر نہ آیا. کچھ دھند لکا سا چھایا رہا. میرے خیال میں "تخلیقی ماحول" جس وضاحت کا متقاضی ہے وہ یہاں نہ ہو سکی "لے" کی معنویت احسن، خوبی، اور التزام پر یہ وہ پردہ پڑا رہا جو سب سے پہلے مولانا حالی نے ڈالا تھا اور ان کے بعد ہر شارح نے نہ صرف اس کو برقرار رکھا بلکہ اس کی حفاظت پر زور دیا. غرض جوش ملسیانی دیگر شارحین کے مقابلہ میں "تخلیقی ماحول" سے زیادہ قریب ہیں.

اثر لکھنوی (مطالعہ غالب منٹ ۳)، وقت تحریر ان کے پیش نظر صرف آغا باقر کی کتاب "بیان غالب" رہی ہے. اور اسی کے ذریعے وہ دیگر شارحین کی اختلافی شرح سے واقف ہوتے ہیں. مذکورہ شعر کی شرح لکھتے ہوتے انہوں نے ابتدا میں آغا باقر کی شرح لکھی ہے. مگر میری دانست میں وہ التباس کا شکار ہوتے ہیں اور اس کو مولانا حالی کی بیان کردہ شرح سمجھ لیا ہے. اگر "یادگار غالب" کا اس نقطۂ نظر سے پھر

مطالعہ فرما لیتے تو التباس کا شکار نہ ہوتے۔ لکھتے ہیں: "خود غالب نے حالی کو اس شعر کے یہ معنی بتائے:"

اس کے بعد وادین میں آغا باقر کی شرح نقل کر دی ہے۔ صرف یہ جملہ "یہ معنی ان کو مرزا صاحب نے خود بتاتے تھے"۔ درمیان میں سے نکال دیا ہے۔ اس جملہ سے ان کو یہ التباس ہوا کہ بیان کردہ ساری شرح حالی کو غالب نے بتائی تھی، اسی وجہ سے انہوں نے مندرجہ بالا جملہ عنوان بنا کر ضمن میں آغا باقر کی شرح لکھ دی۔ اس کے بعد "عرض اثر" کے زیرِ عنوان شعر کی شرح لکھتے ہیں:

"کوئی لغت اور کوئی محاورہ غالب کا سنا نہیں کہ "اے" کے معنی "تجز" ہیں۔ اب میری سمجھ میں جو مطلب آیا ہے بیان کرتا ہوں:

نالے میں سوز و التہاب ہوتا ہے اور اس کا کام جلانا ہے۔ قمری سرو کے عشق میں اور بلبل گل کے عشق میں نالہ کش ہوئی، دونوں فنا ہو گئیں ایک کی [illegible] کف خاکستر رہ گئی، دوسری قفس رنگ بن گئی جو موہوم اور غیر [illegible] کچھ نشان باقی رہا۔ شاعر کہتا ہے کہ میرا دل [illegible] گو کیا جلا کر خفیف سا نشان بھی باقی نہیں ہے۔ استفہام انکاری ہے معنی کچھ نہیں۔ نالے سے خطاب اس لئے ہے کہ وہی جلانے کا سبب ہوا۔ لہٰذا اس کو معلوم ہونا چاہیئے۔ یہ ایک مسلمہ امر ہے کہ جلنے کے بعد کسی چیز کے لطیف اجزا ہوا یا فضا میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ صرف کثیف حصہ باقی رہ جاتا ہے۔ شعر میں یہ ثابت کیا گیا ہے کہ انسان کے عشق کو قمری و بلبل کے عشق پر فضیلت ہے۔ قمری کے عشق میں بھی ایک

جزوِ کثیف تھا وہ چنگی بھر راکھ سہی۔ بلبل کا عشق بھی ناقص تھا، کیونکہ مکمل
طور پر فنا ہونے کے بدلے ایک "قفسِ رنگ" کا شائبہ رہ گیا۔ شاعر کہتا
ہے کہ میں نے اپنے محبوب کے فراق میں نالہ کیا جس نے جگر کو ایسا
جلایا کہ اس کا نشان تک باقی نہ رہا، اگر کوئی کثیف جزو ہوتا تو باقی رہتا
فارسی میں زندانِ رنگ، چمن سے اور "قفسِ رنگ" گل سے استعارہ ہے۔
افسوس کہ اس وقت کوئی شعر سند میں یاد نہیں آتا مگر مجھے یقین ہے
کہ اہلِ نظر میرے قول کی تصدیق کریں گے"۔

اثر لکھنوی کا بیان کردہ مطلب بھی "فضائے تخلیق" ہی سے متعلق ہو سکتا ہے۔
"تخلیقی ماحول سے بالکل غیر متعلق"۔ یہ صحیح ہے کہ "لے" کے معنی جزو "قطعاً نہیں۔
غالب نے بھی مولانا حالی کو یہ معنی نہیں بتائے تھے۔ جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ
غالب نے تفہیمِ شعر کے لئے ایک اشارہ کیا تھا۔ اگر "اثر لکھنوی یادگارِ غالب" اس
موقع پر پیشِ نظر رکھتے تو بات اتنی طول نہ پکڑتی۔ آغا باقر کی شرح میں جو یوں لکھا ہے
"لے کے بدلے جزو پڑھا جاتے"۔ ایک لفظ کے بدلے اگر دوسرا لفظ رکھ دیا
جاتے تو وہ معنی تو نہیں بن جاتا۔ معلوم اثر لکھنوی نے اس کو معنی کیونکر سمجھ لیا
ان کا یہ فرمانا "نالے میں سوز و التہاب ہوتا ہے اور اس کا کام جلنا ہے" تو بالکل
درست، مگر وہ صاحبِ نالہ کو نہیں بلکہ غیر کو جلاتا ہے کیونکہ نالہ اثر ہوتا ہے، سوزِ
غمِ عشق کا، یہ سوز صاحبِ نالہ کو جلاتا ہے نہ کہ نالہ، "قفسِ رنگ بن کر موہوم" وغیرہ
مرئی بن جانا اور پھر بھی کچھ نہ کچھ نشان باقی رہنا میرے خیال میں متضاد امور ہیں۔
اسی طرح باقی بیان میں بھی کافی الجھاؤ ہے۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ جو مطلب اخذ

کیا ہے وہ "فضلۂ تخلیق" کی شعبدہ بازی کا کرشمہ ہے۔ ان کے مطلب کا مدار کیا ہے "؟" استفہام انکاری پر ہے۔ یعنی ہمارے جگر سوختہ کا نشان تک باقی نہیں، قمری و بلبل کی سوختگی کا نشان باقی ہے۔ لطافت و کثافت کی بحث بھی اسی لئے درمیان میں پیدا کی ہے تاکہ انسانی عشق کی فضیلت ثابت ہو جائے جو شعر کے حقیقی مفہوم سے غیر متعلق بات ہے۔

نیاز صاحب اردو ادب میں ایک بلند مرتبہ کے مالک ہیں اور ان سے صحیح مطلب کا متوقع ہونا بھی بجا ہے۔ لیکن ہمیں افسوس ہے کہ عقل کی "خردبین" سے کام لیتے ہوتے بھی موصوف غالب کے اکثر اشعار کا مطلب واضح نہ کر سکے۔ دیگر اشعار کی مانند وہ اس شعر کو بھی ناقص قرار دینے پر مائل نظر آتے ہیں۔ گو کھل کر مہمل کہنے سے گریز کیا ہے وہ "مشکلات غالب" (ص ۱۵۹) میں لکھتے ہیں:

"غالب نے بقول خود اسے بمعنی جز و بہ معنی سوا استعمال کیا ہے۔ حالانکہ اس معنی میں اسے کا استعمال کسی نے نہیں کیا اور یہ غالب کا اختراع ہے۔ مفہوم یہ پیدا کرنا چاہا ہے کہ عشق کی جگر سوختگی کا نتیجہ نالہ کے سوا کچھ نہیں اور اس کی مثال میں قمری اور بلبل کو پیش کیا ہے کہ ان میں سے ایک محض خاکستر ہو کر رہ گئی ہے اور دوسری محض قفس رنگ۔

اس میں شک نہیں کہ غالب یہی کہنا چاہتا تھا لیکن مصرع اول اس مفہوم پر پوری طرح منطبق نہیں ہوتا۔

قمری کو خیر اس کے رنگ کے لحاظ سے کف خاکستر کہہ سکتے ہیں لیکن بلبل کو قفس رنگ کہنا صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ بلبل مٹیالے رنگ کا طائر ہے۔

اور اس میں نام کو بھی کوئی رنگ نہیں پایا جاتا۔ ہندوستان میں لگی دم کو بھی
بلبل کہتے ہیں اور ہوسکتا ہے کہ غالب کے سامنے لگدم ہی رہی ہو۔ حالانکہ اس
کی صرف دم ہی سرخ ہوتی ہے اور سارا جسم نیلا ہی مائل ہوتا ہے۔ اگر یہ کہا
جائے کہ بلبل کو قفس رنگ کہنا اس کے رنگ جسم کے لحاظ سے نہیں بلکہ اس
حیثیت سے ہے کہ اس نے اپنے اندر پھولوں کے رنگ کو بند کر لیا ہے
تو بھی اس کو "قفس رنگ کہہ کر وہ بات کیوں کر پیدا ہوتی ہے۔ جو قمری
کو کف خاکستر کہنے سے پیدا ہوتی ہے کیونکہ قمری کا خاکستر ہونا تو سامنے
کی کھلی ہوئی چیز ہے اور قفس رنگ ہونا متعلق ہے کیفیت سے نہ کہ
صورت سے۔ پھر کسی چیز کے "خاکستر" ہو جانے کے بعد تو کہہ سکتے
ہیں کہ اس کا کوئی نشان باقی نہیں اور قمری چونکہ صورتاً کف خاکستر" ہے
اس لئے اس کی بابت کہنا کہ اس کا نشان نالہ کے سوا کچھ نہیں درست
ہو سکتا ہے۔ لیکن بلبل کو "قفس رنگ" کہہ کر یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا
کہ اس کا نشان صرف نالہ رہ گیا ہے۔"

مولانا نیاز فتحپوری بھی" اے" کے سلسلے میں دوسرے شارحین کی طرح التباس
کا شکار ہوتے ہیں۔ ان کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ عشق کی جگر سوختگی کا نتیجہ نالہ ہے
مگر آگے چل کر تمام باتیں محل نظر ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ انہوں نے شعر کا مفہوم بھی
غلط متعین کیا ہے۔ یہ سب فضائے تخلیق کی فسوں کاری ہے بلبل کی رنگینی کا انہیں
علم ہی نہیں ورنہ اس کو مٹیالے رنگ کا پرندہ نہ بتاتے اور لگدم کو درمیان میں نہ
لے آتے اور اس کی داخلی کیفیت یعنی پھولوں کا رنگ اپنے اندر بند کر لینا بھی

بیان نہ کرنے۔ قمری کے متعلق یہ کہنا کہ کفِ خاکستر ہو جانے کے بعد نشان باقی نہیں رہا اور پھر صورتاً کفِ خاکستر" کہہ کر نالے کو نشانی قرار دینا تضاد نہیں تو اور کیا ہے ؟ بلبل کی داخلی کیفیت جو پھولوں کے رنگ پر مبنی تھی اسے قفسِ رنگ کہہ کر نالے کو نشان قرار نہیں دے سکتے۔ دونوں میں تنقیض واقع ہو گئی ہے۔ غرض ان کے بیان کردہ مطلب میں بھی خامی اس وجہ سے ہے کہ انہوں نے "کفِ خاکستر" اور "قفسِ رنگ" کی روایت کے متعلق غور نہیں فرمایا۔ "اے "خطاب" اور "گیا ہے" استفہام کو بھی قابلِ اعتنا نہ گردانا۔ اسی لئے "کھکاتِ تشکیک" سے آگے نہ بڑھ سکے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ "غالب کی تصویر آفرینی" (مطبوعہ "ماہِ نو" مارچ ۱۹۶۳ء صہ ۲۳) نے اس شعر کی طرف معمولی سا اشارہ کیا ہے۔ وہ غالب کی تصویر آفرینی کے سلسلہ میں فرماتے ہیں :-

"بعض اوقات تصویر کے دونوں رخ محسوس ہیں لیکن تصویر پھر بھی تصوری ہے حقیقی نہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

قمری کو کفِ خاکستر کہنا ٹھیک مگر بلبل کو قفسِ رنگ کہہ کر مبہم اور ٹھوس حقیقتوں سے دور لے جایا گیا ہے۔"

"تصویریت کو مبہم اور ٹھوس حقیقتوں سے دور لے جانا" کی بات اپنی جگہ تعجب خیز امر ہے۔ مگر معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مبہم سے پہلے لفظ "غیر" رہ گیا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ بھی "قفسِ رنگ" میں الجھ کر رہ گئے ہیں۔ غالب کی یہ تصویر تصوری نہیں بلکہ حقیقی

ہے۔ اگر موصوف "قفس رنگ" کے الجھاؤ سے آزاد ہو جاتے تو حقیقت کا ادراک ہو جاتا۔

سراج احمد عثمانی (قومی زبان کراچی شمارہ مئی ۱۹۶۴ء)

انہوں نے "غالب سخنور کا ایک شعر" کے عنوان سے اس شعر کے متعلق اپنی الجھن بیان کی ہے۔ مولانا حسرت موہانی کی بیان کردہ شرح سے ان کی تسکین نہ ہوئی تو اسد ملتانی مرحوم سے ذکر کیا۔ انہوں نے علامہ اقبالؔ کے "جاوید نامہ" کی طرف رہنمائی کرتے ہوئے علامہ کے بیان کردہ معنی کو سند قرار دیا۔ عثمانی صاحب مطمئن نہ ہو سکے اور انہوں نے "قفس رنگ" کو غلط سمجھتے ہوئے خیال کر لیا کہ غالبؔ نے "قفسی رنگ" لکھا ہوگا۔ کسی کاتب نے "قفس رنگ" بنا دیا۔ اسی کو ملحوظ رکھتے ہوئے انہوں نے قفسی رنگ کے معنی ملگجی رنگ متعین کر ڈالے اور اس طرح اپنی الجھن دور کر ڈالی۔

ظاہر ہے کہ یہ صاحب تو دیگر شارحین سے بالکل ہی مختلف راستہ پر پڑ گئے ہیں جو کسی طرح بھی درست نہیں۔ "قفس رنگ" غالبؔ کے درست کئے ہوئے قلمی نسخہ رامپور میں موجود ہے۔ تمام مطبوعہ نسخوں میں بھی "قفس رنگ" ہی چھپا ہے اور "نسخہ حمیدیہ" میں بھی۔ البتہ منشی شیو نرائن کے زیر اہتمام آگرہ میں چھپنے والے نسخہ میں "قفسی رنگ" چھپا ہے۔ جو کاتب کا تصرف ہے غالبؔ سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ دلچسپ یہ مولانا عرشی و عثمانی صاحب کو بلبل کے متعلق معلومات نہیں۔ شاید گندم کو پیش نظر رکھ کر "ملگجی رنگ" کہہ دیا ہے۔ اسی طرح لعض حضرات یہ تصرف فرماتے ہیں کہ "قفس" کی جگہ "قبس" یعنی دہکتا ہوا کوئلہ، انگارہ، چنگاری خیال کرتے ہیں۔ یہ بھی غلط ہے کیونکہ اس میں معنی کی قباحت کے علاوہ یہ بات بھی ہے کہ جب غالب نے لکھا ہی قفس ہے، اور یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچ چکا ہے۔ تصدیق بھی ہو چکی ہے تو پھر یہ تبدیلی، قیاس اور تصرف بے جا

ہے۔ ان سب کا مرکزی خیال یہ ہے کہ قمری و بلبل میں مظہر عشق دکھایا جائے اور ہم آہنگی پیدا کی جائے۔ یہ خیال ہی غلطی پر مبنی ہے:

روزنامہ "جنگ" کراچی کی کسی اشاعت میں مولانا نیاز فتحپوری کا مضمون "کلامِ غالب کا خورد بینی جائزہ" شائع ہوا تھا۔ وہ تو نظر سے نہیں گزرا، البتہ "نگار" کراچی، اگست ۱۹۶۴ء میں اسی عنوان سے موصوف کا ایک مضمون شائع ہوا ہے۔ بہت ممکن ہے کہ "جنگ" میں شائع ہونے والا مضمون بھی یہی ہو۔ اس میں مولانا نیاز فتح پوری نے اس شعر پر بھی اظہارِ رائے کیا ہے۔ کچھ باتیں پرانی ہیں کچھ نئی۔ ان کا یہ بیان بھی ملاحظہ فرمایئے:

"لفظ "اسے" غالب نے بقول خود بمعنی تیرا استعمال کیا ہے۔ اس معنی میں اس لفظ کا استعمال کسی نے نہیں کیا۔

"غالب کہنا یہ چاہتا ہے کہ محبت میں "جگر سوختگی" کا نتیجہ نالہ کے سوا کچھ نہیں اور اس کے ثبوت میں وہ قمری اور بلبل کو پیش کرتے ہیں جو قمری کے باب میں تو خیر ایک حد تک درست ہو سکتا ہے کہ وہ اپنے رنگ کے لحاظ سے واقعی کفِ خاکستر کہی جا سکتی ہے۔ لیکن بلبل کے باب میں اس کو قفس رنگ کہہ کر یہ تاویل کرنا بالکل بے محل ہے۔ کیونکہ بلبل مٹیالے رنگ کا ہوتا ہے۔ اور رنگ سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ اسے "قفسِ رنگ" کہنا اس کی ظاہری صورت کے لحاظ سے نہیں، بلکہ اس کے نوائے رنگین" کی بنا پر ہے تو بھی اسے "نشانِ جگر سوختہ" کیونکر کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اگر محض نالہ کو سامنے رکھا جائے تو پھر قمری کے "کفِ خاکستر" ہونے کا ذکر بے محل ہو جائے گا۔

"بعض کا خیال ہے کہ غالب نے قفس رنگ نہیں بلکہ قفس زنگ کہا ہے۔ چونکہ زنگ گھنٹی کو کہتے ہیں جس سے آواز پیدا ہوتی ہے، اس لئے یہ بات قرین قیاس معلوم ہوتی ہے۔ تاہم مجھے تو اختلاف لفظ قفس ہی سے ہے۔ جو کسی تاویل کے بعد گوارا نہیں ہو سکتا۔ اور "کف خاکستر" کے ساتھ انمل اور بے جوڑ نظر آتا ہے۔"

معلوم ہوتا ہے مولانا کی "خردبین" کا محدب شیشہ ایسا تھا جو حقیقتوں کی نقاب کشائی کے بجائے پردہ پوشی کی خدمت انجام دیتا ہے۔ کیونکہ اس نے موصوف کو جو شکلیں دکھائیں وہ مسخ شدہ تھیں۔ انہوں نے ان مسخ شدہ شکلوں کو حقیقت سمجھ لیا۔ یہ "خردبین" جس سے موصوف نے کلام غالب کا مطالعہ فرمایا ہے بڑی ہی ناقص قسم کی ہے۔ جس نے صاف اور سامنے کی چیزوں کو نظروں سے اوجھل کر دیا ہے۔ اسی لئے "خون اشعار اس کی گردن پر"۔ موصوف کے اس بیان میں بھی سابقہ بیان کی طرح بہت سی باتیں محل نظر ہیں۔ اول تو "جگر سوختنی" کی ترکیب ہی اردو اور فارسی کے ذوق سلیم پر گراں گزرے گی۔ پھر نالا کا املا بجائے ہائے مختفی الف سے عجیب ہے۔ دوسرے معنوی اعتبار سے ان کا مطلب کسی طرح بھی درست نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے پیش نظر ایرانی بلبل نہیں بلکہ یہاں کا گلدم ہے۔ وہ ایرانی بلبل کی شکل و شباہت سے ناآشنا معلوم ہوتے ہیں اس لئے ان کو "قفس زنگ" کی ترکیب سے الجھاؤ ہوا۔ اگر ایرانی بلبل کی بابت واقفیت ہوتی تو ایسا نہ ہوتا۔ قمری و بلبل میں ظاہری عاشقانہ مماثلت ان کی تلاش کا محور رہی ہے۔ جو کامیاب نہیں رہی۔ "قفس زنگ" کو قرین قیاس حضرت نیاز ہی کہہ سکتے ہیں، شاید کوئی اور نہیں۔

ہم نے ان قابلِ احترام شارحین کے بیان کردہ مطالب کا جائزہ پیش کر دیا۔ "فضائے تخلیق" کی بہترین توجیہہ آسی لکھنوی نے کی ہے۔ آغا باقر اور جوش ملیسانی "تخلیقی ماحول" کے قریب تک پہنچ کر رہ گئے ہیں۔ ان کے علاوہ باقی شارحین "فضائے تخلیق" کی فسوں کاری کا شکار ہوتے ہیں۔ یہاں علامہ اقبال کو بھی مستثنیٰ قرار دیا جائے۔ کیوں کہ انہوں نے شعر کی شرح بیان نہیں کی بلکہ اس کو اپنے فلسفہ کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے اور یہ شعر کی خوبی اور شاعر کا کمال ہے کہ پیرایۂ اظہار ایسا اختیار کیا کہ جس نے "فضائے تخلیق" میں ایسے پہلو اختیار کر لیے ہیں کہ وہ بھی قرینِ قیاس معلوم ہوتے ہیں۔ آیئے اب ہم شعر کے "تخلیقی ماحول" کی جستجو کی طرف مائل ہوں۔

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ

اے نالہ! نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے؟

شعر کا "تخلیقی ماحول" تلاش کرتے وقت سب سے پہلے ہمارے پیشِ نظر یہ امر رہنا چاہیے کہ شاعر نے جو الفاظ استعمال کئے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے؟ ان کی معنوی حیثیت کا کیا درجہ ہے؟ اس لئے سب سے پہلے مفرد الفاظ کے لغوی یا اصطلاحی معنی کی تعیین از بس ضروری ہے۔ اس کے بعد مرکبات کی حیثیت اور لغوی معنی نیز اشارہ اور مجازی معنی کا اطلاق دیکھا جائے۔ نیز روایت کا سلسلہ بھی تلاش کیا جائے۔ اسی طرح ذوق و وجدان کے ذریعہ شعر کے "تخلیقی ماحول" تک رسائی کی کوشش بھی ہونی چاہیے۔

شعر میں کوئی لفظ مفرد حالت میں ایسا نہیں ہے جس کے لغوی معنی عام نہ ہوں اس لئے اب ہم مرکبات کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سب سے پہلے "قمری کفِ خاکستر" کی ترکیب سامنے آتی ہے۔ فقرہ کی تکمیل اس طرح ہو گی۔ قمری کفِ خاکستر ہے، اس لئے صرف مرکب "کفِ خاکستر" زیرِ بحث رہ جاتا ہے۔ "کفِ خاکستر" مرکبِ اضافی بھی ہو سکتا

ہے اور مرکب توصیفی بھی۔ یعنی "راکھ کی مٹھی" بھی اور "مٹھی بھر راکھ" بھی۔ شعر میں معنی پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مگر توصیفی زیادہ مناسب ہے۔ گویا قمری کو مٹھی بھر راکھ کہا گیا ہے۔

غالب نے اسی طرح کی ایک اور ترکیب "کفِ خس" بھی استعمال کی ہے۔

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں
طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار ہے

دوسرا مرکب "جبل قفسِ رنگ" ہے اس میں بھی ترکیب اضافی "قفسِ رنگ" ہے یعنی رنگ کا پنجرہ۔ یہ اضافت تشبیہی ہے۔ یعنی رنگ جو پنجرے کے مانند ہے۔ یہ تشبیہ بلحاظ صفت ہے۔ قفس کی صفت مقید کرنا ہے۔ غالب نے قفسِ رنگ کی ترکیب اپنے اس شعر میں بھی استعمال کی ہے۔ جو نسخہ حمیدیہ میں ملتا ہے:

واں پرفشانِ دامِ نظر ہوں جہاں اسد
صبحِ بہار بھی قفسِ رنگ و بو نہ ہو

"نشانِ جگرِ سوختہ" دوسرا مرکب ہے۔ جگرِ سوختہ مرکب توصیفی ہے یعنی جلا ہوا جگر۔ پورے مرکب کے معنی ہوئے "جلے ہوئے جگر کا نشان"۔ سوختہ جگر "سوختہ" عاشق کو بھی کہتے ہیں۔

اب ہم روایت کو تلاش کرتے ہیں۔ قمری کے متعلق یہ روایت ہے کہ وہ سرو کی عاشق ہے۔ سرو کے عشق کے محو نالہ ہوتی ہے۔ اس کا رنگ خاکستری ہوتا ہے اس لئے یہ قیاس کر لیا گیا ہے کہ یہ خاکستری رنگ سوزِ عشق کی بدولت ہے۔ آتشِ عشق نے قمری کو جلا کر راکھ کر دیا ہے۔ اس کے قد اور جسامت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے مٹھی بھر راکھ کہتے ہیں۔

بلبل کے متعلق بھی یہی ہے کہ وہ گل کی شیدا ہے اور اسی کے عشق میں نالہ کرتی ہے۔ اس کے نالہ کرنے کی حقیقت کو مولانا محمد حسین آزاد نے بیان کیا ہے۔ ان کا مشاہدہ ان کی زبانی ملاحظہ فرمایئے:

"ادھر گلاب کھلا۔ اُدھر بلبل ہزار داستان اس کی شاخ پر بیٹھی نظر آئی بلبل نہ فقط پھول کی ٹہنی پہ بلکہ گھر گھر درختوں پر بولتی ہے اور چہچہے کرتی ہے اور گلاب کی ٹہنی پر تو یہ عالم ہوتا ہے کہ بولتی ہے، بولتی ہے، بولتی ہے۔ حد سے زیادہ مست ہوتی ہے تو پھول پر منہ رکھ دیتی ہے اور آنکھیں بند کر کے زمزمہ کرتے رہ جاتی ہے۔ تب معلوم ہوتا ہے کہ شاعروں نے جو اس کے اور بہار کے اور گل و لالہ کے مضمون باندھے ہیں وہ کیا ہیں اور کچھ اصلیت رکھتے ہیں یا نہیں۔ وہاں گھروں میں نیم، کیکر کے درخت تو ہیں نہیں۔ سیب، ناشپاتی، بہی، انگور کے درخت ہیں۔ چاندنی رات میں کسی ٹہنی پر آن بیٹھتی ہے اور اس جوش و خروش سے بولنا شروع کرتی ہے کہ رات کا کالا گنبد پڑا گونجتا ہے۔ وہ بولتی ہے اور اپنے زمزمے میں تانیں لیتی ہے اور اس زور شور سے بولتی ہے کہ بعض دفعہ پر جب چہچہ چہچہ چہچہ کر کے جوش و خروش کرتی ہے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا سینہ پھٹ جائے گا۔ اہل درد کے دلوں میں سن کر درد پیدا ہوتا ہے اور جی بے چین ہو جاتے ہیں۔ میں ایک فصلِ بہار میں اسی ملک میں تھا۔ چاندنی رات میں صحن کے درخت پر آن بیٹھتی تھی اور چہکارتی تھی تو دل پر ایک عالم گزر جاتا تھا۔ کیفیت بیان میں نہیں آسکتی۔ کئی دفعہ یہ نوبت

ہوئی کہ میں نے وشک دے کر اڑا دیا" (سخندان فارسی صـ۱۵ حصہ دوم)
مولانا محمد حسین آزاد نے اس کے والہانہ عشق اور اس کی نوا کا جو تاثر بیان کیا ہے
وہ حقیقت پر مبنی ہے۔ اسی طرح کیٹس نے بھی بلبل کے متعلق اپنے تاثرات نظم کئے
ہیں، جس سے بلبل کے نغمہ کی تغزلی کیفیت و تاثیر کا پتہ چلتا ہے۔ غالب تک بلبل کی
ایرانی روایت زندہ تھی اسی لئے لکھا تھا:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

اس روایت کی روشنی میں صرف نالۂ بلبل کی کیفیت معلوم ہو سکی، لیکن اس سے
"قفس رنگ" کے متعلق کوئی بات معلوم نہ ہو سکی۔ اس لئے بلبل کے متعلق ابھی اور روایت
کا سراغ لگانا چاہیئے۔ "قفس رنگ" کے متعلق پہلے میں اپنے خیالات کا اظہار کر دوں
اس کے بعد روایت کی طرف توجہ ہوگی۔ "قفس رنگ" کی ترکیب غالب نے قمری
کی ترکیب "کف خاکستر" کے مقابلے میں وضع کی ہے۔ قمری کا صرف ایک ہی رنگ
ہے اس لئے اس رنگ کا نام لے دیا، لیکن بلبل مختلف رنگوں کا ایک حسین و
دلکش مجموعہ ہے اس لئے اس کے واسطے کسی رنگ کی تخصیص ناممکن تھی۔ لہٰذا
شاعر نے اس کے حسن و دلکشی کے تاثر کو صفاتی رنگ دے کر "قفس رنگ" کہا ہے۔
یعنی بلبل رنگ کا قفس ہے۔ گویا اس کے پروں کا رنگ قفس کی حیثیت رکھتا ہے جو
نظر کو مقید کر لیتا ہے اس کو ہم ایک اور ترکیب سے واضح کرتے ہیں کہ بلبل "نظر
شکار طائر" ہے گویا اس کے پر اتنے حسین ہیں کہ دیکھئے تو بس دیکھتے ہی رہ جایئے اب
بلبل کے حسین و رنگین ہونے کی روایت ہماری تلاش کا محور بنتی ہے۔

آغا باقر کی بیان کردہ شرح میں ہمیں ملتا ہے کہ "بلبل قفس رنگ ہے اپنے رنگین پروں کی بدولت"۔ گویا آغا باقر کو بلبل کے رنگین پر ہونے کا علم ہے۔ اسی طرح جوش ملیسانی بھی کہتے ہیں کہ "بلبل بغیر نالہ و زاری کے مختلف رنگوں کا قفس ہے" لیکن سب سے زیادہ وضاحت کے ساتھ عابد علی عابدؔ نے اس روایت کو بیان کیا ہے۔ کیونکہ موصوف نے کہیں کھل کر اس شعر کی شرح بیان نہیں کی، اس لئے ہم نے ان کو شارحین میں شریک نہیں کیا۔ انہوں نے اس شعر پر اپنے خیالات مبہم انداز میں بیان کئے ہیں۔ بلبل کے متعلق لکھتے ہیں:

"گل و بلبل کا عشق صرف ایران سے مخصوص ہے۔ ہندوستان میں وہ بلبل سرے سے ہوتی ہی نہیں جو اپنی خوش رنگی کے اعتبار سے قفس رنگ کہلاتی ہے۔ جب تک ایران سے لوگ ہندوستان میں آتے جاتے رہے۔ گل و بلبل کی علامتی اہمیت روشن رہی۔ یعنی شعرا پر یہ بات واضح رہی کہ گل و بلبل کا افسانہ ایران سے مخصوص ہے۔ ہندوستان میں بلبل نہیں البتہ کلچڑی ضرور پائی جاتی ہے۔ سوداؔ نے بلبل اور کلچڑی کے فرق کو بطریق نمایاں کرکے دکھایا ہے:

خدا کی شان تو دیکھو کہ گل چڑی گنجی
حضور بلبل بستاں کرے نوا سنجی

چڑیل کی تو ہو شکل اور دماغ پریوں کا

یہ بات کہ بلبل ایک نہایت خوش رنگ جانور ہے، غالبؔ کے مختلف اشعار سے مترشح ہوتی ہے۔ مثلاً":

فیض سے تیرے ہے اے شمع شبستان بہار
دل پروانہ چراغاں پر بلبل گلزار

اور

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
[1] جز نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے؟

ظاہر ہے کہ نقاد جب تک کلاسیکی شعراء کی نگارشات کا بغور مطالعہ نہیں کرے گا اس پر یہ بات کبھی روشن نہیں ہوگی کہ شمع و پروانہ کی علامتی اہمیت آج بھی قائم ہے لیکن گل و بلبل کی رمزی اہمیت با متداد زمان مٹ گئی کہ بلبل کو کسی نے عشق کرتے دیکھا ہی نہیں تھا۔ عصر حاضر کے جو شعراء بلبل کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں ان میں اکثر روایت سے ناواقف ہونے کے باعث نہ تو یہ جانتے ہیں کہ بلبل ایران سے مخصوص ہے، نہایت خوش رنگ ہے، واقعی گلاب پر عاشق ہے اور نہ یہ جانتے ہیں کہ اس کے عشق اور پروانے کے عشق میں کیا امتیاز رکھا گیا ہے۔" (اصول انتقاد ادبیات ص ۶۳)

سید عابد علی عابد کے اس واضح بیان سے یہ معلوم ہوگیا کہ بلبل ایک خوش رنگ پرند ہے۔ دوسری جگہ (حاشیہ ص ۲۷۵) اس کی تصریح مختصراً یوں ہے:

"واضح رہے کہ جس بلبل کا اردو شاعری میں ذکر آتا ہے وہ ہندوستان

---

[1] اے کی جگہ جز ہی چھپا ہے۔ مگر دوسری جگہ (ص ۳۵۲) اے ہی ہے غالباً یہاں سہو ہوگیا ہے۔ (ق۔ن)

میں نہیں پائی جاتی۔ ایران میں عام ہے۔ بہت خوش رنگ ہے۔"

ان تمام بیانات سے ہمیں بلبل کے رنگین ہونے کا علم حاصل ہوتا ہے۔ لیکن اس کی کوئی واضح تصویر ذہن میں نہیں ابھرتی۔ مولانا محمد حسین آزاد کا ایک شعر شاید بلبل کی تصویر ذہن میں ابھارنے میں مدد دے سکے۔ وہ مثنوی زمستان میں جاڑے کی شدت میں چھینٹ کا فرغل پہنے ہوئے آدمی کو بلبل سے تشبیہہ دیتے ہیں:

ہے کوئی چھینٹ کا اوڑھے ہوئے فرغل بیٹھا
پر پھیلائے ہوئے جیسے کوئی بلبل بیٹھا

چھینٹ مختلف رنگوں کے پھولدار بیل بوٹوں سے مزین ہوتی ہے۔ گویا وہ مختلف رنگوں کا ایک حسین مجموعہ ہوتی ہے۔ اب سے پچاس برس پہلے تک ہمارے ہاں چھینٹ کے فرغل پہنے جاتے تھے۔ ایک مدت سے اس کا استعمال نہیں رہا۔ یہ ایک لمبا کوٹ سا ہوتا ہے جس میں روئی بھری جاتی تھی۔ آج اوور کوٹ اور جیکٹ آگئے ہیں اسی طرح کا چھینٹ کا کوٹ اگر شخص پہنے اور جاڑے میں سکڑ کر بیٹھ جائے تو اس کو بلبل سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے۔ کیونکہ بلبل کے پر بھی مختلف رنگوں کے حسین امتزاج کا ایک دلکش مجموعہ ہوتے ہیں۔

غرض اب ہمیں بلبل کے متعلق نالہ و فریاد اور رنگ کی روایات کا علم حاصل ہو گیا قمری اور بلبل کے متعلق روایات سے ہمیں مصرع اول کا حل یہ ملا کہ قمری کا رنگ خاکستری ہے۔ سرو کی عاشق ہے اور اسی کے عشق میں کوکو کی صدا بلند کرتی ہے۔ بلبل خوش رنگ یا مختلف رنگوں کا مجموعہ ہے۔ گلاب کا شیدا اور اسی کی محبت میں زمزمہ پرداز اسی کے عشق میں غزلخواں:

ییں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزلخواں ہوگئیں

دوسرے مصرعے کے متعلق غور کیجئے! "اے" خطابیہ ہے۔ خطاب حاضر سے ہوتا ہے اور حاضر تصور کر لیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ "کیا ہے" استفہام ہے۔ غالب کی شاعری میں بلاغت کا ایک نہایت عمدہ پہلو یہ پایا جاتا ہے کہ اکثر وہ خبریہ کو انشائیہ بنا دیتا ہے۔ یہاں بھی وہی شان ہے۔ استفہام کا انداز اختیار کرکے اس نے بلاغت کی انتہائی حدوں کو چھو لیا ہے۔ استفہام کی نوعیت پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ استفہام ہمیشہ امر نامعلوم کو معلوم کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ یعنی جو چیز ہمارے سامنے نہ ہو یا ہمیں معلوم نہ ہو تو ہم اس کے متعلق پوچھتے ہیں یہ استفہام استخباری، اقراری اور انکاری ہو سکتا ہے۔ غالب کے اس شعر میں استفہام بھی پہلو دار ہے۔ یعنی استخباری اور انکاری دونوں حیثیت اختیار کر سکتا ہے۔ البتہ اگر دو مختلف چیزوں میں جب کوئی امر قدر مشترک نظر نہ آئے تب بھی استفہام کیا جاتا ہے۔ لیکن اس کے لئے لفظ "کون"، "کونسا" وغیرہ آتا ہے۔ "کیا" نہیں۔ لہٰذا صرف استفہام نے اس بات کی تائید کر دی کہ قمری کا خاکستری رنگ اور بلبل کا قفس رنگ ہونا علامت عشق نہیں ہے۔ کیونکہ اگر دونوں میں سے کوئی ہوتا، جیسا کہ قمری کے رنگ کو بتایا جاتا ہے تو لفظ "کونسا" استعمال ہوتا۔ "کیا" نہیں۔ نیز اگر دونوں کو مظہر عشق سمجھا جائے تو پھر استفہام بے محل ہے۔ جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ قمری پر عشق کا یہ اثر ہوا کہ جل کر راکھ ہوگئی اور بلبل اثر عشق سے رنگین ہوگئی۔ اگر یہ مقصود مانا جائے تو پھر نالے سے خطاب اور استفہام بے معنی ہے۔ اگر استفہام کو دونوں میں وحدت کی تلاش کے لئے خیال کیا جائے تب بھی "کون" یا "کس"، وغیرہ کا

مل قرار پاتے گا "کیا" کا نہیں، کیونکہ ایک میں اثبات اور دوسرے میں نفی عشق شعر سے ظاہر نہیں ہوتی۔ اس لئے ان کے متعلق استفہام کا پہلو بھی نہیں ہے۔

اتنی تفصیلات کے بعد ہم تفہیم شعر کی منزل تک پہنچتے ہیں۔ مرکبات کے معنی، روایات کا علم اور الفاظ کا محل استعمال معلوم ہو جانے کے بعد مطلب یہ متعین ہوا:

قمری مٹھی بھر راکھ ہے اپنے خاکستری رنگ کی وجہ سے اور بلبل قفس رنگ یعنی اپنے پَروں کی رنگینی اور دلکشی کی وجہ سے نگاہوں کو مقید کر لینے والا پرندہ ہے شاعر کے سامنے ابتداً ان دونوں پرندوں کی صرف یہی صفات تھیں۔ وہ ابھی ان سے آگے نہیں بڑھا۔ سید عابد علی عابد فرماتے ہیں:

"اس طرح غالب نے اردو دیوان کے ایک مشہور شعر میں اسمٰعیل میرٹھی کے کوّے کی طرح قمری اور بلبل کی ظاہری شباہت بیان کی ہے:

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ

لیکن یہ شعر پرندوں کی شباہت کے بیان پر ختم نہیں ہو گیا۔ غزل کا کوئی شعر اس قسم کے مضمون پر ختم نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ غالب نے ان دو پرندوں کی شباہت کا ذکر کر کے اس ذکر سے ایک بات پیدا کی ہے جو مصرعِ ثانی میں بیان ہوئی ہے:

اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے؟"

میرے خیال میں غالب نے جو بات پیدا کرنی چاہی تھی وہ عابد علی عابد صاحب نے بھی بیان نہیں کی۔ وہ صرف ظاہری شکل و شباہت تک ہی درست پہنچے ہیں یعنی ان کی شکل و صورت بیک نظر خاکستری رنگ اور مختلف رنگوں کے حسین

امتزاج کو ظاہر کرتی ہے۔

دوسرے مصرع کی روشنی میں شاعر جس ماحول میں پہنچا ہوا ہے وہ یہ ہے کہ ابتدا میں اس کی نظر قمری و بلبل پر پڑی، دونوں خاموش تھیں، نظر نے ان کے متعلق یہ علم بہم پہنچایا کہ قمری کا رنگ خاکستری ہے اور بلبل نظر شکار پرندہ ہے جس کے رنگوں کی قوسِ قزح سے نظر باہر نہیں نکلتی، لیکن اسی لمحہ یہ دونوں پرندے بولنے لگتے ہیں۔ ان کی آواز سنی تو اس نے دل پر اثر کیا۔ کُوکُو کا تاثر الگ کیفیت پیدا کر رہا ہے اور بلبل کی نوا سنجی مارے ڈالتی ہے۔ اس تاثر کے عالم میں شاعر خطاب کرتا ہے کہ "اے نالے! یہ تو بتا کہ عشق کی نشانی کیا ہے"؟

یہاں ہمیں پھر روایت کی اہمیت محسوس ہوتی ہے کیونکہ عشق کی روایت میں سے ایک روایت یہ بھی ہے کہ عاشق کی ہیئت کذائی یہ ہوتی ہے۔ کہ وحشت و پریشانی کا مجسمہ، خراب و خستہ حالت، کھویا کھویا سا، رنگ زرد، ژولیدہ مُو، طبیعت بجھی بجھی سی، اداس نگاہیں، صورت تصویر حیراں، نحیف و نزار، یہ تمام عشق کی علامتیں ہیں جنہیں دیکھتے ہی یقین ہو جاتا ہے کہ یہ عاشق ہے کیونکہ قمری و بلبل کی ظاہری حالت سے عشق کی علامتوں میں سے ایک بھی علامت نہیں پائی جاتی اس لئے شاعر نے پیرایۂ استفہام اختیار کیا ہے، یعنی قمری کو دیکھتے تو وہ کفِ خاکستر ہے اور بلبل کو دیکھیے تو وہ قفسِ رنگ ہے۔ یہاں قمری کے متعلق کہا جا سکتا ہے کہ اس کا خاکستری رنگ اس کے عاشق ہونے کی دلیل ہے۔ مگر استفہام سے اس کی تردید ہو جاتی ہے۔ غالبؔ نے اس دلیل عشق سے انحراف کیا ہے اور وہ بجا ہے کیونکہ راکھ کے متعلق یہ مسلّمہ امر ہے کہ راکھ میں آتش و سوز نہیں ہوتا۔ کیونکہ راکھ مِل تحریق

کے بعد کی منزل ہے۔ اور کچھ نہ رہ جانا مطلب لیا جاتا ہے پس راکھ اس امر کی تو دلیل بن سکتی ہے کہ آگ کا اس پر عمل ہوا ہے۔ لیکن بحالت موجودہ آگ کے نہ ہونے کی واضح دلیل ہے۔ غالب کے استفہام کا مطلب بھی یہ ہے کہ یہ تو راکھ ہے اس میں آگ کا وجود نظر نہیں آتا۔ راکھ سے جذبات عشق یا آتش عشق کی نفی ہوتی ہے۔ مثلاً غالب ہی کا شعر ہے:

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے؟

یعنی راکھ میں کچھ نہیں ہوتا۔ اس لئے قمری کی ہیئت کذائی عشق کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ عشق کی نفی کر رہی ہے۔ اسی طرح بلبل پہ نظر پڑتی ہے تو اس کی ظاہری حالت میں عشق کی کوئی علامت نہیں بلکہ اس کی خوش رنگی اس کی خوشحالی ظاہر کرتی ہے۔ خوشحالی بھی لازمہ عشق نہیں بلکہ عدمِ عشق پر دلیل ہے پس شاعر ان دونوں پرندوں کی ظاہری حالت کو دیکھتا ہے تو ان میں عشق کی کوئی علامت اسے دکھائی نہیں دیتی لیکن جب یہی پرندے بولتے ہیں تو ان کی صدائے نالہ ان کے سوزِ جگر کی نشان دہی کرتی ہے شاعر اسی صدائے نالہ کو مخاطب کر کے پوچھتا ہے کہ ان دونوں میں بظاہر عشق کی کوئی علامت نہیں اور تیرا بلند ہونا عشق کی دلیل ہے۔ یہ تضاد کیوں ہے؟ تو نالے کا جواب بھی استفسار ہے۔ گویا جز نالہ نشان جگر سوختہ اور کچھ نہیں۔ یعنی نالہ کہتا ہے کہ میں ہی نشانِ عشق ہوں۔ اسی لئے غالب نے مولانا حالی سے کہا تھا کہ "لے" کی جگہ جز پڑھو تو معنی واضح ہو جائیں گے یعنی سوائے نالے کے اور کوئی عشق کی علامت نہیں۔ گویا غالب یہ کہنا چاہتے ہیں کہ عشق کا تعلق ظاہری حالت سے نہیں ہے۔ بلکہ باطن سے ہے۔ عشق بالکل داخلی کیفیت ہے اگر کہیں ظاہری حالت عشق کو نمایاں نہ کرتی ہو۔ بلکہ سوز باطن سے اس کا سراغ ملتا ہو تو ہم ظاہری حالت دیکھ

کر وجودِ عشق سے انکار نہیں کر سکتے۔ قمری و بلبل دو مشہور عاشقوں کی ظاہری حالت کو پیش کر کے اپنے دعوے کو انتہائی حسن و خوبی سے ثابت کیا ہے۔ کیونکہ ان کی ظاہری حالت میں عشق کی کوئی علامت نہیں، صرف نالہ ہی سوزِ باطن کی نشان دہی کرتا ہے۔ اسی غزل کے مطلع میں اسی خیال کو اس طرح ادا کیا ہے:

شبنم بہ گلِ لالہ، نہ خالی زادا ہے　　داغِ دلِ بیدرد، نظرگاہِ حیا ہے

اس کا مطلب بیان کرنا تو طوالت کا باعث ہوگا۔ مختصراً یہ کہ لالہ کے دل میں داغ ہوتا ہے۔ داغِ دل، نشانِ عشق ہے۔ بظاہر لالہ عاشق دکھائی دیتا ہے۔ لیکن درحقیقت اس کا دل، دردِ عشق سے خالی ہے۔ لالے کے درد سے خالی دل میں داغ دیکھ کر شبنم کا قطرہ شرم و حیا کی دلیل بن گیا ہے جو گلِ لالہ میں موجود ہے۔ مطلب وہی ہے کہ ظاہر دلیل عشق نہیں اگرچہ علامت بھی موجود ہو۔ عشق سوزِ باطن ہی سے تعبیر ہے۔

ہم نے الفاظ، مرکبات، روایات اور ذوق وجدان کی رہنمائی میں شعر کا تخلیقی ماحول تلاش کیا۔ دیگر شارحین نے تفہیم شعر کے ان لوازم سے کام نہ لیا، صرف قیاس آرائیاں کیں، وہ شعر کی "فضائے تخلیق" کی بھول بھلیوں میں پھنس کر رہ گئے۔

غالب نے بھی تفہیم شعر کے متعلق کئی فارسی شعروں میں اشارے کئے ہیں کہ ہر نکتہ صاحبِ ادائے خاص ہے۔ محرم کو اشارات سے اِدھر اُدھر نہیں جانا چاہیے:

رمز شناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد　　محرمِ آفت کردہ جز بہ اشارت نزود

دوسری جگہ کہتے ہیں کہ اے قاری! میرے دل سے تیرے دل تک تھوڑا فرق نہیں بلکہ بہت زیادہ ہے۔ اسی لئے اگر تو میری بات کو جلد نہیں پا لیتا تو تو معذور ہے:

فرقیست نہ اندک، ز دلم تا بدل تو　　معذوری اگر حرف مرا زود نیابی

اردو میں یہ بات صرف محبوب ہی کے متعلق نہیں بلکہ سب کے لئے ہے:

یارب نہ وہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

گویا شاعر کی زبان اور قاری یا سامع کے دل میں ہم آہنگی شعر فہمی کے لئے ضروری ہے یہ بیان تو بالکل حقیقت ہے:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

اس گنجینۂ معنی کی طلسم کشائی کے لئے علم اور ذوق و وجدان کی ضرورت ہے جن کے ذریعہ تخلیقی ماحول تک رسائی ممکن ہے، ورنہ "فضائے تخلیق" میں سرگردانی تو یقینی امر ہے اور اس کی سحر کاریوں سے نجات ناممکن ہے۔ ایسے عالم میں، گرفتارِ "قفس رنگ" ہی رہتے ہیں "شب رو کے نقش قدم" کے باوجود "سراغ تف نالہ" نہیں ملتا۔

تحریر: ۲ / اکتوبر ۱۹۶۲ء

عظیم ادب کی تخلیق صحیح تنقید کی بدولت ہوتی ہے۔ صحیح تنقید وہی ہے جو خود تخلیق کے بطن سے جنم لیتی ہے۔ آج کے ادب کا یہ المیہ ہے کہ اس کی تنقید تخلیق سے پیدا نہیں ہو رہی۔ بلکہ تنقید کے مستعار پہلے سے طے شدہ نظریات، اصول و ضوابط کے ذریعے ادب کو پرکھا جا رہا ہے۔ اسی طریقۂ کار کا اثر ہے کہ ہر ادیب و شاعر اس تنقیدی روش کو اپنی کاوشوں کا محور و مرکز بنا چکا ہے۔ اگر ہم نے صحیح تنقید اختیار نہ کی تو ہم عظیم ادب کی تخلیق سے محروم رہ جائیں گے۔ ہماری تمام ادبی کاوشیں حرفِ غلط کی طرح مٹا دی جائیں گی۔

باب سوم

کیا غالب :

جذبات کے غلبہ کی بنا پر غلطیوں کا مرتکب ہوا ہے ؟

فارسی میں سوچ کر اردو میں شعر کہتا تھا؟

کیا غالب کا کلام :

نہ اردو ہے اور نہ فارسی ؟

شعریت و حسن سے مبرا ہے ؟

فنی اسقام سے معمور ہے ؟

کیا غالب نے :

اردو فارسی کے اساتذہ کے کلام کا مطالعہ نہیں کیا ؟

نحوی و لسانی غلطیاں بکثرت کی ہیں ؟

ان جملہ امور پر "تماشا کہیں جسے" میں بحث کی گئی ہے۔ مولانا نیاز فتحپوری مرحوم نے "کلامِ غالب کا نحوی و لغوی مطالعہ" جنگ کراچی اور اس کے بعد نگار میں شائع کیا۔ ایک مسئلہ پر اظہارِ رائے کے دوران میں مولانا قمر نے لکھ دیا کہ میں نیاز سے متاثر ہوں اور اسی مضمون کا حوالہ دیا۔ میں نے مضمون نہیں پڑھا تھا۔ رسالہ لے کر پڑھا تو مولانا کو لکھا کہ مضمون انتہائی گمراہ کن ہے اس کا جواب تو بڑے اچھے انداز میں دیا جا سکتا ہے۔ ایک شعر پر اظہارِ خیال کر دیا مولانا نے پورے مضمون کے رد لکھنے پر زور دیا اور جب مضمون چھپا تو فوراً خط لکھا کہ اگر آپ اور کچھ نہ لکھتے تب بھی صرف عنوان "تماشا کہیں جسے" ہی مکمل جواب تھا۔ مضمون دیکھا تو دل خوش ہو گیا۔"

"تماشا کہیں جسے"

مولانا نیاز فتحپوری کا ایک مضمون "کلامِ غالب کا خوردبینی مطالعہ" حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ پہلے روزنامہ "جنگ" کراچی میں اور بعد ازاں "نگار" کراچی بابت اگست ۱۹۶۴ء میں۔ اس میں غالب کے کلام میں کچھ تبصرہ ہے۔ نقائص بیان کئے گئے ہیں اور اپنے طور پر کلام غالب پر اصلاح بھی فرمائی گئی ہے۔ دیکھنا ہے کہ مولانا اپنی کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوتے ہیں۔ ان کے مضمون پر نظر ڈالنے سے پہلے چند اصول پیش کر دینے مناسب معلوم ہوتے ہیں:

۱۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ جس دور کی تخلیقات پر تنقید کر رہا ہے اس کی روایات سے کما حقہٗ واقفیت بھی رکھتا ہو۔ نیز الفاظ و تراکیب کے لغوی و مجازی معنی متعین کرنے کا ذوق بھی اسے حاصل ہو۔

۲۔ جس ہستی پر تنقید کر رہا ہے۔ اس کے حالات، انداز فکر، ماحول اور ذہنی رسائی، کے متعلق ضروری معلومات حاصل ہوں۔

۳۔ صاحبِ فن کے معاصرین کا کلام بھی اس کے پیش نظر ہو۔

۴۔ اس دور کی تہذیب، عام میلانات و رجحانات کا بھی اسے علم ہو۔

۵۔ فن پارے کے تخلیقی ماحول اور فضائے تخلیق میں فرق و امتیاز ملحوظ رکھے اور تخلیقی ماحول تک رسائی حاصل کرے۔

مولانا کی تمہید کا لب لباب یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر، اچھا سوچنے اور اچھا کہنے کی صلاحیت و اہلیت رکھنے کے باوجود، جذبات کے غلبہ کی بنا پر فنی تقاضوں اور منطقی اصول کی خلاف ورزیاں کرتا ہے۔ اس لئے اس سے غلطی ہو جاتی ہے۔ یا اس کی نظر سقم پر نہیں رہتی۔ مولانا نے یہ بات صرف اس وجہ سے کہی ہے کہ وہ قاری کو باور کرا دیں کہ ہر بڑا شاعر و ادیب غلطی کا مرتکب ہوتا ہے۔ اور انہوں نے ان بڑوں کی غلطیاں معلوم کر لی ہیں۔ یہ تو صاف امر ہے کہ غلطی سے مبرا کوئی فرد بشر نہیں مگر غلطی غلطی میں فرق ہوتا ہے۔ ایک غلطی تو خاص ہے یعنی وہ امر جو عام نہ ہو، اس کے متعلق عدم واقفیت کی بنا پر کسی سے غلطی سرزد ہو جائے تو ایسی غلطی قابل گرفت نہیں ہوتی۔ دوسری غلطی عام ہے۔ یعنی وہ امر جس کا علم عام ہو اور پھر اس کے متعلق غلطی کی جائے تو ایسی غلطی یقیناً قابل گرفت ہے۔ تیسری غلطی وہ ہے جو حقیقت میں تو غلطی نہیں ہوتی لیکن کوئی شخص اس کو غلطی سمجھ لیتا ہے۔ ایسی غلطی یقیناً اس کی طرف منسوب ہو گی جس نے اس کو غلطی سمجھا ہے۔ زیر تبصرہ مضمون میں مولانا دوسری اور تیسری قسم کی غلطیوں کے شکار معلوم ہوتے ہیں۔

مولانا کا یہ خیال کہ ہر بڑا شاعر اچھا سوچنے اور اچھا کہنے کی اہلیت کے باوجود جذبات کے غلبہ کی بنا پر غلطی کا مرتکب ہو جاتا ہے ایک آدھ جگہ غلطی واقع ہونے کی حد تک تو قبول کیا جا سکتا ہے۔ مگر متواتر، مسلسل اور متعدد کی حد تک نہیں۔ اگر کسی بڑے شاعر و ادیب سے کسی جگہ غلطی سرزد ہو جائے تو اسے تسامح کہا جائے گا۔ زیادہ غلطیوں کی صورت میں اسے بڑا نہیں مانا جائے گا۔

مولانا غلطی کے ارتکاب کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ شاعر پر کبھی کبھی خود مقناطیسیت (SELF HYPNOTISM) کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے اس کا منطقی وجود جذباتی وجود میں کھو جاتا ہے۔ ذرائع اظہار کا خیال نہیں رہتا اور خامی رہ جاتی ہے

اسی سبب سے تاریخی اور علمی حقائق بھی نظر انداز کر جاتا ہے۔ شیکسپئر نے "جولیس سیزر" میں اسی طرح کی یہ غلطی کی ہے:

THE CLOCK HASE STRICKEN THREE

"(گھڑی تین بجا رہی ہے) حالانکہ گھنٹہ بجانے والی گھڑیاں (مشینی) سیزر سے ایک ہزار سال بعد وجود میں آئیں اور سیزر کے زمانہ میں ایسی گھڑیوں کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا"

مولانا نے شیکسپئر کی یہ غلطی "جذبات سے مغلوب" ہونے کی بنا پر قرار دی ہے کہ اس نے اپنے اور سیزر کے زمانے کے فرق کو ملحوظ نہ رکھا۔ مگر میں عرض کرتا ہوں، مولانا خود شیکسپئر پر اعتراض کرتے وقت جذبات سے اس قدر "مغلوب" ہوتے کہ ان سے بھی کئی غلطیاں سرزد ہوگئیں:

۱۔ انہوں نے فقرہ ہی غلط نقل کیا ہے HATH کی جگہ HAS لکھ گئے ہیں جو اس بات کی دلیل ہے کہ مولانا نے متن کو سامنے نہیں رکھا، فقرہ واعتراض سن کر لکھ دیا ہے، فقرہ ہے: THE CLOCK HATH STRICKEN THREE

۲۔ فقرہ کا ترجمہ "گھڑی تین بجا رہی ہے" میری دانست میں غلط ہے۔ ڈرامہ میں سیاق و سباق کے مطابق "گھنٹے نے تین بجائے ہیں" صحیح ترجمہ ہے۔

۳۔ مولانا نے CLOCK کے معنی "گھڑی" کئے ہیں جو درست نہیں یہاں WATCH واچ اور کلاک کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ کلاک، گھنٹہ اور گھڑیال کو کہتے ہیں گھڑی کو نہیں۔ کلاک گھنٹہ اور گھڑیال سے۔ گھنٹہ پورے ہونے پر آواز نکلتی ہے گھڑی سے نہیں۔

۴۔ شاید مولانا نے کسی مستند ڈکشنری کی طرف بھی رجوع نہیں فرمایا۔ ورنہ انہیں کلاک کے مختلف معنی، اصل اور شیکسپیئر کے ہاں جن معنی میں استعمال ہوا ہے' اس کا ضرور علم ہو جاتا۔ اہلِ لغت نے شیکسپیئر کے کلام میں اس کے معنی THE STRICKING OF THE CLOCK "گھنٹے کا بجانا" دیتے ہیں۔ اصل کے معنی بھی گھنٹی کے ہیں۔ جب آواز والے مشینی گھنٹے بنے تو انہیں بھی "کلاک" کہا گیا۔

۵۔ تعین و اعلانِ وقت کی روایت کو پیشِ نظر نہیں رکھا گیا۔ وقت کا تصور نہایت قدیم ہے۔ زمانہ ماقبل تاریخ کی نینوا سے برآمد ہونے والی گلی الواح پر قدیم ترین داستانیں تحریر ہیں۔ چھ ہزار سال قبل مسیح کی ایک داستان جلجامش کی ہے۔ جو ان ہی تختیوں پر تحریر ہے۔ اس کی تختی نمبر ۶ میں جلجامش اور عشتار کی کش مکش لکھی ہے۔ جلجامش جب عشتار کے محبوبوں کی فہرست پیش کرتا ہے اور اس کے محبوب گھوڑے کا ذکر آتا ہے "تو نے (گھوڑے کو) سات اور سات گھنٹوں تک دوڑایا۔" اس سے عہدِ قدیم میں تعینِ وقت کا علم ہوتا ہے۔ قدیم زمانہ میں وقت شماری کے متعدد طریقے اور ذریعے تھے۔ دھوپ گھڑی، ریت گھڑی، پن گھڑی، عام تعینِ اوقات کو ستاروں کے ذریعہ اندازہ کیا جاتا تھا۔ شاہی محلوں، دارالسلطنتوں فوجی چھاؤنیوں میں اعلانِ وقت کے مختلف ذرائع تھے۔ کہیں نقارہ بجایا جاتا تھا، کہیں گھنٹہ، کہیں گجر اور کہیں قرنا پھونکتے تھے۔ یہ خدمت پہریدار انجام دیا کرتے تھے۔ بعض اداروں میں آج بھی یہ طریقہ رائج ہے۔ اسی حساب سے قدیم زمانہ میں پہرہ بدلتا تھا۔ شیکسپیئر کی مراد اسی گھنٹہ سے ہے جو پہریدار بجایا کرتے تھے۔ اس مشینی گھنٹہ سے نہیں چنانچہ ڈرامہ "جولیس سیزر" میں اسی منظر کی ابتدا میں بروٹس کہتا ہے:

" I CAN NOT , BY THE PROGRESS OF THE

STARS, GIVE GUESS HOW NEAR TO DAY."

"ستاروں کے ارتفاع سے میں اندازہ نہیں لگا سکتا کہ دن کتنا قریب ہے۔"

کیونکہ آسمان پر بادل تھے اس لئے وہ اندازہ لگانے سے قاصر رہا۔ اگر شیکسپیر کے ذہن میں گھنٹہ یا گھڑی کا تصور ہوتا تو یقیناً بروٹس اپنے نوکر لوسیئس سے کہتا کہ وقت دیکھ کر بتاؤ، جیسا کہ اس نے تاریخ کے لئے کہا تھا:

"BRUTUS: GET YOU TO BED AGAIN; IT IS NOT DAY

IS NOT TOMARROW, BOY. THE IDES OF MARCH?"

"LUCIUS": I KNOW NOT SIR.

"BRUTUS: LOOK IN THE CALENDER, AND BRING

ME WORD.

"بروٹس: تم پھر سو جاؤ، دن نہیں نکلا ہے۔ کیا کل مارچ کی آئڈس نہیں ہے؟

لوسیئس: جناب مجھے معلوم نہیں۔

بروٹس: کلنڈر میں دیکھ کر مجھے بتاؤ۔

لوسیئس جاتا ہے اور کلنڈر میں دیکھ کر آتا ہے اور کہتا ہے:

"SIR, MARCH IS WASTED FIFTEEN DAYS."

"جناب مارچ کے پندرہ دن گزر چکے ہیں۔"

حالانکہ اس عہد میں آج کل سی جنتریاں اور کلنڈر نہیں تھے بلکہ ایک کتاب فہرست ہوتی تھی، اسی میں مہینہ کے پہلے دن کا اندراج ہوتا تھا جس کے ذریعہ تاریخیں بھی معلوم کی جاتی تھیں۔ کلنڈر تھا، اس لئے تاریخ معلوم کی گئی، گھڑیاں نہیں تھیں اس لئے وقت

معلوم نہیں کیا، پہریدار گھنٹہ بجاتے تھے اور اسی سے وقت کا علم ہوتا تھا۔
زیرِ بحث فقرہ دوسرے ایکٹ کے پہلے منظر کا ہے۔ بروٹس کیسیس گفتگو کر رہا ہے درمیان میں گھنٹہ بجتا ہے۔ (CLOCK STRIKES) تو بروٹس کہتا ہے:

BRUTUS: PEACE! COUNT THE CLOCK.

CASSIUS: THE CLOCK THAT STRICKEN THREE

بروٹس: خاموش! گھنٹے کی آوازیں گنو۔
کیسیس: گھنٹے نے تین بجائے ہیں۔

یہ منظر بروٹس کے باغ میں واقع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ باغ میں مشینی گھنٹہ تو نہ تھا۔ اس زمانے میں گھنٹہ گھر بھی نہیں تھے اس لئے یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شیکسپیئر نے یہاں وہ گھنٹہ مراد لیا ہے جو پہریدار بجایا کرتے تھے۔ علاوہ ازیں اس ڈرامہ میں وقت کا ذکر تین جگہ اور بھی آتا ہے۔ ایک تو اسی منظر میں بروٹس سیزر کے برآمد ہونے کا وقت آٹھ بجے بتاتا ہے۔ دوسرے اسی ایکٹ کے دوسرے منظر میں بروٹس سے سیزر وقت پوچھتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ اب آٹھ بجے ہیں۔ تیسرے اسی ایکٹ کے پانچویں منظر میں بروٹس کی بیوی پورشیا اپنے نوکر سوتھ سیئر سے وقت معلوم کرتی ہے تو وہ جواب دیتا ہے کہ محترمہ تقریباً نو بجے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شیکسپیئر نے شعوری طور پر وقت کو ملحوظ رکھا ہے اگر یہ جذبات کے غلبہ کا اثر ہوتا تو ایک جگہ ہوتا۔ دیگر مواقع پر اس کا ہونا شعوری پیشکش کی دلیل ہے جس طرح کلاک کی اصل کے معنی گھنٹی ہیں، یعنی وہ آلہ جس پر چوٹ کے ذریعہ آواز پیدا کی جاتے۔ اسی طرح گھنٹہ کے معنی بھی یہی ہیں۔ یعنی گھن سنسکرت میں گونج دار آواز کو کہتے ہیں۔ اسی

سے گھنٹہ بنا ہے۔ یعنی لوہے یا پیتل وغیرہ کی پلیٹ جس پر چوٹ لگنے سے آواز نکلے
ابتدا میں یہ لفظ وقت کے لئے استعمال بھی نہیں ہوتا تھا جب گھنٹہ اعلان وقت کے
لئے استعمال ہونے لگا تو اس کے مرادی معنی وقت کا وہ معینہ وقفہ لیا جانے لگا کہ
جس وقت پلیٹ پر چوٹ مار کر آواز پیدا کی جائے۔ اس مقدار وقت کو آواز ہی کی وجہ
سے گھنٹہ کہا گیا۔ یہی حال "بجے" کا ہے۔ جو بجنا مصدر سے بنا ہے۔ آواز کو گنا تو کہہ
دیا، یہ بجا ہے۔ مثلاً چار آوازیں سنیں تو کہہ دیا کہ چار بجے ہیں۔ پس جس وقت سے
یہ الفاظ موجود ہیں اسی وقت سے اعلانِ وقت کا تصور کرنا پڑے گا کہ آواز کے
ذریعہ وقت کا اعلان ہوتا تھا۔ یہ خدمت پہریدار انجام دیتے تھے اس لئے شیکسپیئر
نے غلط نہیں لکھا ہے۔ یہاں وہی گھنٹہ جو پہریدار بجاتے تھے مراد ہے چنانچہ
"COUNT THE CLOCK" میں کلاک کے معنی وہی چوٹ سے پیدا ہونے والی
آواز کے ہیں یعنی گھنٹہ کی آواز۔ اگر مولانا کی نظر ان امور کی طرف نہیں گئی ہے تو
شیکسپیئر غریب کی کیا غلطی؟

شیکسپیئر پر اعتراض کرنے کے بعد مولانا، غالب کی طرف رجوع فرماتے ہیں۔ غالب
کے کلام میں بھی اغلاط و اسقام کا سرچشمہ "غلبہ جذبات" ہی کو قرار دیا ہے۔ زیر بحث
مضمون میں غالب کے ۲۹ شعر قابلِ بحث پیش کئے ہیں۔ مولانا کے نزدیک اور بھی
بہت سے شعر قابلِ گرفت ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ غالب کے ہاں بے حد اغلاط و
اسقام ہیں۔ آئیے جائزہ لیں کہ کیا واقعی غالب نے غلطیاں کی ہیں یا مولانا نے ان
کو ایسا سمجھا ہے۔ مولانا، غالب سے غلطی واقع ہونے کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ اس
نے اس اصول "جس زبان میں سوچو اسی زبان میں لکھو" کی خلاف ورزی کی ہے۔ غالب

فارسی کا شاعر تھا۔ زیادہ تر فارسی میں سوچتا تھا لیکن جب کبھی اس کا اظہار اردو میں کیا تو ناکام رہا۔ لکھتے ہیں :

"ایک اور غالباً سب سے پہلی صورت تو وہ ہے جو اردو تو قطعاً نہیں ہے لیکن حسن الفاظ و معنی کے پیش نظر ہم فارسی بھی نہیں کہہ سکتے۔ اس سے مراد وہ اشعار ہیں جن کو سوچا تو اس نے فارسی میں لیکن کہا اردو میں اور اس طرح نہ وہ اردو کے رہے۔ نہ فارسی کے"۔

اس سلسلہ میں تین شعر پیش کر کے انہیں فارسی میں منتقل کیا ہے۔ مولانا نیاز نے جس اصول کو پیش کر کے غالب کے استقام بیان کرنے کا سلسلہ شروع کیا ہے وہ اصول اردو اور فارسی کے لئے کلیہ کی حیثیت نہیں رکھتا کیونکہ اردو کا خمیر فارسی ہی سے اٹھایا گیا ہے۔ بلکہ شعر و ادب میں تو کلیتاً فارسی ہی کا تتبع کیا گیا ہے۔ اس لئے اردو اشعار میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بہتات ہے۔ قدما کے کلام میں تو فارسی محاوروں کا لفظی ترجمہ تک بکثرت پایا جاتا ہے۔ تو کیا ایسے تمام اشعار کے متعلق یہ کہا جا سکے گا کہ انہیں فارسی میں سوچا گیا تھا اور اردو میں کہا گیا ہے۔ جن کا ترجمہ ہم فارسی میں بآسانی کر سکتے ہوں، حالانکہ ولی سے لے کر آج تک ہر دور سے ہزاروں اشعار اس قسم کے پیش ہو سکتے ہیں کہ جنہیں فارسی میں بآسانی منتقل کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً: بلا تامل فراق کا یہ شعر فارسی میں منتقل کیا جا سکتا ہے۔ ترجمہ میں کیفیت اردو سے کہیں زیادہ ہو گئی ہے:

فضا تبسم صبح بہار تھی لیکن	پہنچ کے منزل جاناں پہ آنکھ بھر آئی
ترجمہ: فضا تبسم صبح بہار بود ولے	بکوئے دوست رسیدیم و چشم شد پر آب

اب اگر یہ کہا جائے کہ فراؔق نے فارسی میں سوچا تھا اور اردو میں کہا ہے، کیونکہ ہم نے اسے بآسانی فارسی میں منتقل کر دیا ہے تو بات یقیناً غلط ہوگی۔ دوسرا امر یہ ہے کہ مولانا کو تبصرہ کرنے سے پہلے یہ بات تحقیق کر لینی چاہیئے تھی کہ یہ اشعار غالبؔ کے کس ادبی دور سے متعلق ہیں۔ نسخہ حمیدیہ اور نسخہ عرشی کا مطالعہ اس سلسلہ میں مفید ہو سکتا تھا۔ یہ امر اس لئے ضروری تھا کہ غالبؔ نے اپنی شاعری کی ابتدا طرز بیدؔل سے کی تھی جس میں فارسی تراکیب و پیچیدہ خیالات کی بہتات ہے۔ خاص کر اس دور کے اشعار کو اس اصول کے مطابق ہدف بنانا واقعات و حقائق سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے۔ غالبؔ کے اس دور کے اشعار کی بات ہی الگ ہے۔ ویسے اردو کا کوئی بھی شاعر اس اصول کی روشنی میں تنقید کی زد سے نہیں بچ سکتا۔ وجہ یہی ہے کہ اردو فارسی سے قریب تر ہے۔ بسا اوقات ہم اردو کہتے ہیں لیکن وہ فارسی بن جاتا ہے مثلاً فراؔق ہی کا یہ شعر ہے۔

حسنِ گلستاں شعلہ و شبنم سوزاں سوزاں، پُرنم پُرنم

مولانا کے اصول کے مطابق یقیناً یہ فارسی ہے۔ حالانکہ ہے اردو۔ اسی ضمن میں مولانا کا بیان عجیب و غریب پہلو اختیار کر جاتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں؛

"پہلی صورت تو وہ ہے جو اردو تو قطعاً نہیں لیکن حسنِ الفاظ و معنی کے پیش نظر ہم فارسی بھی نہیں کہہ سکتے"۔

غور کیا جائے تو شعر کی کل کائنات "حسنِ الفاظ و معنی" ہی ہے۔ اگر شعر میں یہ ہے تو یقیناً وہ شعر ہے۔ اب اگر اس صفت کے باوجود وہ اردو اور فارسی میں سے کسی ایک میں بھی شامل نہیں ہو سکتا تو پھر کہاں ہوگا؟ اگر وہ ان دونوں میں سے کسی

ایک کا بھی قرار نہیں دیا جا سکتا تو پھر اس میں "حسن الفاظ و معنی" یقیناً نہیں ہے یہاں مولانا کے بیان میں تضاد واقع ہوا ہے جسے مولانا "غلبۂ جذبات" کی بنا پر محسوس نہیں فرما سکے۔ اگر اردو کا کوئی شعر اس منزل پر پہنچ جائے کہ جو فارسی یا ہندی میں بآسانی منتقل ہو سکتا ہو تو وہ شعر قابل تعریف ہے اور یہ ایک عمدگی کی نشانی ہے۔ سقم یا عیب نہیں۔ چنانچہ کلام غالب کی اس خوبی کی بنا پر اس کا ترجمہ بآسانی ہندی، سرائیکی وغیرہ میں ہو بھی چکا ہے۔

مولانا نیاز نے غالب کے جن تین شعروں کو فارسی میں سوچ کر اردو میں کہنا قرار دیا ہے ان کا فارسی میں بھی ترجمہ فرمایا ہے اور لطف یہ ہے کہ ترجمہ سقم سے خالی نہیں! پہلا شعر ہے:

اسدؔ ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سرپنجۂ مژگانِ آہو پشت خار اپنا

ترجمہ: اسدؔ من آں جنوں جولاں گدائے بے سروپایم
کہ شد سرپنجۂ مژگان آہو پشت خار من

مولانا نے "ہم" کا ترجمہ "من" کیا ہے۔ حالانکہ "ما" بآسانی آسکتا تھا اور ضمیر بھی جمع متکلم کا آسکتا تھا۔ مولانا نے "ہم" سے جو آفاقیت پیدا ہوتی ہے اسے یکسر نظرانداز کر دیا جس سے شعر کا مفہوم محدود ہو گیا ہے۔ غالباً مولانا نے یہ خیال فرمایا کہ "ہم" بطور واحد اردو میں تو جائز ہے۔ فارسی میں جائز نہیں۔ حالانکہ فارسی میں واحد متکلم کی جگہ ضمیر جمع متکلم استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً:

حیف در چشم زدن صحبت یار آخر شد   روئے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد

برمزارِ ما غریباں نے چراغے نے گُلے　　نے پرِ پروانہ سوزد نے صدائے بُلبلے

اس لئے من کی جگہ "ما" اور "یم" کی "یُم" ہونا چاہیئے۔ دوسرا شعر ہے:

کاو کاوِ سخت جانیہائے تنہائی نہ پوچھ　　صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

ترجمہ:

کاو کاوِ سخت جانیہائے تنہائی مپرس　　صبح کردن شام را گو جوئے شیر آوردنست

مولانا نے ترجمہ کرتے وقت غور و تامل نہیں فرمایا۔ "گو" لانے کا جواز کیسے پیدا ہو گیا اس کو زائد قرار دیا جائے گا اور زائد یا وزن شعر پورا کرنے کی خاطر کسی لفظ کا اضافہ مولانا کے نزدیک قبیح ہے۔ خدا معلوم مولانا یہ اپنا اصول یہاں کیوں بھول گئے؟ اگر ترجمہ اس طرح فرماتے تو زیادہ مناسب تھا کہ "گو" کی جگہ لفظ "یک" لے آتے۔ اس طرح معنی میں ایک وسعت و اضافہ کا پہلو پیدا ہو جاتا۔

مولانا نے تیسرے شعر کے ترجمے سے پہلے لکھا ہے کہ غالب کے ہاں اس رنگ کے اشعار کم نہیں مگر وہ زیادہ پیش کرنا نہیں چاہتے۔ آخری شعر یہ پیش کیا ہے:

ہے شکستن سے بھی دل نومید یارب کب تلک　　آبگینہ کوہ پر عرضِ گراں جانی کرے

ترجمہ:

از شکستن ہم دل نومید یارب "تا کجا"　　آبگینہ کوہ را عرضِ گراں جانی کند

کاش! ایسا ہوتا کہ مولانا نیاز اس شعر کے بجائے ترجمہ کے لئے کسی اور شعر کو منتخب فرما لیتے جو بآسانی فارسی میں منتقل ہو سکتا۔ ترجمہ میں کئی امور محلِ نظر ہیں:

۱۔ "ہے" کا ترجمہ نہ ہو سکا جو ابلاغ مضمون کے لئے انتہائی ضروری تھا۔

۲۔ "ہے شکستن سے بھی دل نومید" جس کا ترجمہ فارسی نثر میں یہ ہے۔ "دل از شکستن

ہم ناامید است"۔ مگر ترجمہ میں مفہوم بدل گیا ہے۔ کیونکہ "دلِ نومید" نظم ہوا ہے غالبؔ نے ناامید کو خبر بنایا تھا۔ مگر مولانا نے دل کی صفت بنا دیا ہے جس سے مفہوم ہی خبط ہو گیا ہے۔ اسی لئے مولانا کو حسبِ ذیل وضاحت کرنے کی ضرورت لاحق ہوئی۔

"پہلے مصرع کا پورا فقرہ مرکب (از شکستن ہم دل نومید) فاعل ہے برکند کا۔"

غور فرمایئے یہاں مولانا کی وضاحت بھی ایک چیستان بن گئی ہے۔ ترجمہ میں "برکند" کا وجود ہی نہیں تو پھر اس کا فاعل کیا معنی؟ یہ گتھی تو آخر میں حل ہوگی۔

۳۔ کب تلک کا ترجمہ عموماً "تا کے" "تابکے" کرتے ہیں "تاکجا اور تابکجا" سے بھی مفہوم لے لیا جاتا ہے۔ مگر بہتر تابکے ہی ہے اور یہاں یہی مناسب بھی ہے۔

۴۔ "را" عرض کردن کے ساتھ صحیح ہے۔ مگر مولانا "جذبات" سے اتنے "مغلوب" تھے کہ وہ اس صحیح بات کو بھی غلط لکھ گئے۔ فرماتے ہیں:

"مصرع ثانی میں (را) بر کا مفہوم رکھتا ہے۔"

کم از کم میری نظر سے تو آج تک "را" بمعنی "بر" گذرا نہیں۔ مولانا کے علم میں اگر ہو تو ہو، اہل زبان تو "را" بمعنی "بر" استعمال نہیں کرتے۔ "سبک شناسی" (جلد اول ص ۲۹۰)

یہاں پہنچ کر وہ چیستان حل ہو جاتی ہے کہ مولانا نے اس طرح "را کند" یعنی "برکند" بنا لیا ہے۔ اور ذہن سے یہ نکال دیا کہ شعر میں "برکردن" نہیں ہے بلکہ "عرض کردن" ہے۔ اردو میں تھا: "آبگینہ کوہ پر عرض گرانجانی کرے"۔ فارسی میں ہوتا "آبگینہ کوہ را عرض گرانجانی کند"۔ خیال فرمایئے۔ "برکردن" کی گنجائش کہاں ہے؟ برکردن کے معنی باہر کرنا، حفظ کرنا

ابھارنا ، روشن کرنا ، بلند کرنا ہیں ۔ اس لئے معناً بھی یہاں یہ مفید مطلب نہیں ۔ اور اگر "کوہ را" سے " بر کوہ " مراد لیں تو مولانا کا یہ بیان کہ پہلے مصرع کا فقرہ بر کند کا فاعل ہے غلط قرار پاتا ہے ۔ اور بالفرضِ محال یہاں " بر " کو سبقت قلمی مان کر نظرانداز کردیں تب بھی " کند " کا فاعل مولانا کا متعینہ فقرہ نہیں ہے بلکہ آبگینہ فاعل ہے ۔ میری دانست میں یہ سب کچھ بھی " جوش و جذبہ کے غلبہ " کے باعث ہوا ہے ۔ یہ قباحتیں اس طرح ترجمہ کرنے سے دور ہو سکتی تھیں ۔

از شکستن سہت دل نومیذ یارب تا بکے !؟ آبگینہ کوہ را بالفرضِ گرا نجا نی کند

مولانا ان مثالوں کے بعد لکھتے ہیں :

" لیکن آپ نے دیکھا کہ فارسی میں منتقل کرنے کے بعد کوئی لطف زبان یا حسن بیان پیدا نہ ہو سکا ۔ اس لئے غالب کے اس رنگ کے اشعار سچ پوچھئے تو نہ اردو کے ہیں نہ فارسی کے بلکہ سرے سے شعر ہی نہیں ہیں "

اور پہلے ان کی خرابی " حسن الفاظ و معنی " بتائی گئی ۔ یہاں شعر ہونے ہی سے انکار کر دیا حالانکہ یہ اشعار اردو کے ہیں ۔ ان کو فارسی میں سوچ کر اردو میں بھی نہیں لکھا گیا بلکہ غالب کا یہ ایک ابتدائی اجتہاد تھا ۔ یعنی طرز بیدل میں ریختہ گوئی ۔ بقول غالب :

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا اسد اللہ خاں قیامت ہے

مولانا کے پیش کردہ اشعار میں دوسرے شعر کا مصرع ثانی (صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا) اردو میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے جو مصرع اتنا مقبول ہو کہ عوام و خواص اس کو بطور ضرب المثل استعمال کریں ۔ مولانا کے علاوہ اس کو اردو سے کون خارج قرار دے سکتا ہے ؟ اردو اشعار کو فارسی میں منتقل کرنے کو محلِ نظر قرار دینا خود محلِ نظر ہے ۔

کیونکہ فارسی اردو کی رگ و پے میں سرایت کر چکی ہے۔ اور ہم بسا اوقات فارسی ہی کہتے ہیں۔ فراقؔ کے شعر پیش کئے جا چکے ہیں۔ اس سلسلہ میں ہر دور کے ہر شاعر کے کلام سے مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ ذوقؔ کے قصائد، مومنؔ کا کلام اور دیگر شعراء کا کلام اسی طرح ہے ذوقؔ کا مشہور قصیدہ ہے:

صبح سعادت نور ارادت، تن بہ ریاضت، دل بہ تمنا

جلوۂ قدرت، عالم وحدت، چشم بصیرت، محو تماشا

پورا قصیدہ اسی رنگ میں ہے کہیں کہیں ایک آدھ لفظ اردو کا آ جاتا ہے وہ بھی بآسانی بدلا جاسکتا ہے۔ تو کیا ذوقؔ کے متعلق بجا یہی کہا جائے گا کہ اس نے فارسی میں سوچ کر اردو میں کہا تھا؟ اسی طرح مومنؔ کے کلام سے بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ یہاں ایک شعر کا ترجمہ بطور نمونہ پیش کیا جاتا ہے:

یک چند اور کاہش غم ہائے چشم التفات — میں یار کی نظر میں ہنوز ہنوز

ترجمہ: یک چند بیش کاہش غم ہائے چشم التفات — من در نگاہ یار نہ سنجیدہ ام ہنوز

مولانا نیاز دوسری قسم میں غالبؔ کے ایسے اشعار شامل کرتے ہیں جو "ریختہ" و "ریختہ" یعنی اردو فارسی سے ملے بلکہ جن میں اردو الفاظ کی کثرت ہے۔ لیکن وہ بھی موصوف کے نزدیک شعر نہیں ہیں۔ مثلاً:

مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے — بھوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے

اس پر مولانا کا اعتراض ہے:

"مفہوم و معنی کو بھاڑ میں جھونکئے۔ الفاظ کو دیکھئے اور غور کیجئے کہ یہ "بھوں پا" کیا بلا ہے؟"

مولانا کی جھنجلاہٹ بجا سہی، لیکن غصہ کی شدت میں وہ قاری کے سامنے اعتراض کی نوعیت اور عیب کی وضاحت پیش نہ کر سکے۔ صرف ایک اشارہ کر گئے۔ آیئے ان کے اعتراض کی نوعیت معلوم کرنے کی کوشش کریں۔ مولانا نے "بھونپا" کا لفظ بنا لیا ہے مصرع ثانی میں "بھوں پاس" ہے۔ مولانا کا یہ اعتراض اس وقت قابل لحاظ ہوتا جب غالب "پاس" کو ٹکڑے کر کے نظم کرتا۔ بحالتِ موجودہ "بھوں پاس" تقطیع میں رکن سالم "مفعول" کے ہم وزن ہے۔ اس کو ٹکڑے کر کے پڑھنا عروض سے اعراض کرنے کی بات ہوگی۔ اس لئے مولانا کا "بھونپا" بنا کر لکھنا مناسب نہیں۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ "پاس" سے پہلے "کے" نہیں آیا۔ یعنی "بھوں کے پاس"۔ اب بغیر "کے" لانا غیر فصیح اور قابلِ ترک ہے، یہ بات موجودہ دور میں تو صحیح ہے، لیکن غالب کے عہد تک یہ بات روا تھی۔ جرأت کا شعر ہے:

میں ہی رہ جاتا ہوں اس پاس محفل میں تو وہ ــــــ لب کسی کے تیئں جلدی سے بلا لیتا ہے

اس کے استعمال کو ثابت کر رہا ہے۔ انتہا یہ ہے کہ ناسخ جیسا مصلحِ زبان بھی اسی طرح استعمال کرتا ہے۔ "اور کے پاس" کی جگہ "اور پاس" نظم کرتا ہے:

جلتے ہیں معشوق جاتے ہیں جو عاشق اور پاس

کیوں نہ محفل میں جلاوے شہپر پروانہ شمع

رہی بات فصاحت کی، تو اس کے لئے یہ عرض کروں گا کہ ہم آج اپنے مذاق کو مدِ نظر رکھ کر اعتراض کرتے ہیں۔ غالب کے زمانہ کو اور اس زمانہ کے مذاق کو پیش نظر رکھیں۔ تو بات بنے گی۔ اس عہد میں اس قسم کی باتیں ہر شاعر کے ہاں ملتی ہیں۔ مثلاً مومن کے ان اشعار میں اسی قسم کا عیب ہے:

مرگ نے ہجراں میں چھپایا ہے منہ تو منہ اسی پردہ نشیں کا کیا

اس شعر میں "تو منہ" کیا شئے ہے؟ حالانکہ پہلے مصرع میں منہ صحیح نظم ہوا ہے "منہ کرنا" محاورہ نظم کرنے کے شوق میں مومن سے یہ عیب واقع ہو گیا:

دیکھ اپنا حالِ زار منجم ہوا رقیب تھا سازگار طالع ناساز دیکھنا

اڑ گیا چرخ پر غبار اپنا ہو گئی خاک خاکساری آج

سوئے صحرا لے چلے اس کوسے میری نعش کو۔

تھا یہی ذرا ان دنوں تلوا مرا کھجلائے تھا

لب پہ حرفِ آرزو کا خون ہوا رنگ پاں کا منہ لگانا چھوڑ دے

پہلے شعر میں "دیکھنا" کی کھپت کہاں؟ دوسرے میں "اپنا" کیا بلا ہے؟ تیسرے میں "کوسے" کی قباحت اور چوتھے میں "پاکا" کی وجہ سے جو شعر کا خون ہوا وہ محتاج بیان نہیں۔ آپ نے دیکھا یہ اس دور کے نمائندہ شاعر ہیں، ہم نے صرف چند شعر پیش کر دیئے۔ جن میں اس قسم کی رکاکت ہے۔ گویا یہ بات اس دور میں چلتی تھی اور قابلِ گرفت نہیں تھی آج اس کو قابلِ گرفت قرار نہیں دے سکتے۔ بات یہ ہے کہ ہم اس عہد کے ماحول پر نظر نہیں رکھتے۔ گویا اپنے اور شاعر کے عہد میں فرق ہمارے پیشِ نظر نہیں رہتا۔ اور ہم جذبات کی رَو میں شاعر کو اپنے عہد میں کھینچ لاتے ہیں۔ مولانا نے غالب کے سلسلے میں یہی روش اختیار کی ہے۔ اس سلسلہ کا دوسرا شعر یہ پیش فرمایا ہے:

اسدؔ خوشی سے مرے ہاتھ پاؤں پھول گئے کہا جو اس نے ذرا میرے پاؤں داب تو دے

مولانا نیازؔ تبصرہ فرماتے ہیں:

"اس شعر میں غالب کو مارا ان کی زباں دانی نے کہ "ہاتھ پاؤں پھول

جانے" کا محاورہ نظم کرنے اور رعایت لفظی کے رکھ رکھاؤ سے وہ پاؤں داہنے تک پہنچ گئے"!

جملہ کی شستی سے قطع نظر، پہلے اعتراض کی نوعیت پر غور فرمایئے۔ مولانا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ محاورہ نظم کرنے اور رعایت لفظی کی بنا پر غالبؔ نے "پاؤں دابنے" کو نظم کیا۔ یہاں بھی مولانا نے اس دور کو پیشِ نظر نہیں رکھا۔ ناسخؔ، اماںتؔ، مونسؔ وغیرہ کے ہاں یہی رنگ پایا جاتا ہے۔ اہلِ لکھنؤ اس کے جتنے دلدادہ تھے وہ محتاجِ بیان نہیں ان کے دواوین اس کی شہادت دیتے ہیں۔ اگر غالبؔ نے بھی اس طرح کے چند شعر کہہ دیئے تو وہ کیوں معتوب ہو۔ جب کہ یہ ایک عصری رنگ تھا۔ دیگر حضرات کے کلام میں اسی قسم کی باتیں موجود ہیں۔ مومنؔ، اماںتؔ، مہرؔ لکھنوی کے یہ شعر دیکھئے:

مومنؔ:-

ستم لے شورِ بختی میری ہڈی کب ہما کھاتا
سگِ لیلیٰ ادا کو گر نہ ظالم بدمزا لگتی

گر پھر بھی اشک آئیں تو جانوں کہ عشق میں
حقہ کا منہ سے غیر کی جانب دھواں نہ چھوڑ

اماںتؔ:

کیا ہے تازہ نخلِ غم کو آہِ سرد بھر بھر کر
بڑی محنت سے میں نے یہ شجر جاڑے میں پالا ہے

مہرؔ لکھنوی:

مجھ کو ساقی نے دیا پیمانہ برانڈی کا اگر
ایک دم میں سب کا سب پی پا کے خالی کر دیا

خط کشیدہ الفاظ پر غور فرمایئے۔ تمام رعایتِ لفظی کے شاہد ہیں۔ اعتراض کا دوسرا پہلو ابتذال قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی اس دور ہی سے متعلق بات ہے۔ اہلِ دہلی کے ہاں یہ بات اتنی نہیں جتنی کہ اہلِ لکھنؤ کے ہاں۔ مومنؔ بھی اس سے نہیں بچے۔ ان کے ہاں اس قسم کے

اشعار کی بہتات ہے۔ مومن، ذوق، ناسخ، سب کے ہاں ابتذال کے حامل شعر مل جاتے ہیں؛

موجودہ مذاق کے مطابق اس قسم کے شعر یقیناً قابلِ گرفت ہیں۔ لیکن اعتراض کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ غالب انسان تھے اور ان کا اپنے دور اور اپنے معاشرے سے گہرا تعلق تھا۔ اس دور کا اثر اگر ان کے کلام میں کہیں کہیں ہے تو ہم اس پر اعتراض نہیں کر سکتے۔ کیونکہ وہ تو عصری تقاضے کا آئینہ دار ہے۔ بلکہ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کیسا ہی بلند خیال انسان کیوں نہ ہو وہ عصری تقاضوں سے بچ نہیں سکتا۔

مولانا نیاز ان دو طرح کے اشعار بطور تمہید پیش کرنے کے بعد اصل مطلب کی طرف رجوع فرماتے ہوئے لکھتے ہیں:

"غالب کے وہ اشعار جو بظاہر بہت صاف، بے عیب اور بلند نظر آتے ہیں وہ بھی شاعر کی "سہل انگاریوں" اور غلبۂ جذبات کی بنا پر اغلاط و اسقام سے پاک نہیں۔ غالب کا وہ شعر جس پر ہر شخص سر دھنتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ اپنے بلند پاکیزہ مفہوم کے لحاظ سے وہ بڑی سے بڑی تعریف کا مستحق ہے:

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہونے تک"

مولانا مصرعِ ثانی کو "کاٹنے کا تلا ہوا" مصرع بتانے کے بعد مصرعِ اول میں دو نقص قرار دیتے ہیں۔

۱۔ "سے" محلِ نظر ہے۔ اگر "سے" کے بغیر مفہوم پورا ہو جائے تو یہ زائد ہوا اور بھرتی کا یعنی وزنِ شعر پورا کرنے کے لئے ہے۔ زائد نہیں، تو پھر محذوفات ماننے پڑیں گے۔

یعنی "پرتو خور سے (مقصود) ہے شبنم کو فنا کی تعلیم (دینا)"۔ اگر اسے حذف کر دیں تو ان محذوفات کی ضرورت نہیں۔

۲۔ "خور" نامانوس ہے۔ صوتی اعتبار سے بھی گراں گزرتا ہے۔ "خور" تنہا استعمال نہیں ہوتا، بلکہ کسی ترکیب کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ مولانا نے "خور" کی جگہ "مہر" لاکر ان نقائص کی اصلاح فرمائی ہے۔ گویا مصرع اول "پرتوِ مہر ہے شبنم کو فنا کی تعلیم" بعد اصلاح قرار دیا ہے۔

مولانا نے درایت و روایت کے ذریعہ جن نقائص کو باور کرانے کی کوشش فرمائی ہے ان میں منطقی استدلال کا فقدان نظر آتا ہے۔ معلوم نہیں مولانا صاف اور صریح امور کو کس لئے نظر انداز فرما گئے ہیں۔ اولاً "سے" کو زائد قرار دے کر خارج فرماتے ہیں لیکن وہ معنوی حیثیت کو نظر انداز فرما دیتے ہیں۔ "سے" یہاں ذریعہ کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ گویا ایسے مواقع پر "سے" کا استعمال ضروری ہے۔ یہ شعر ملاحظہ فرمایئے:

اخلاقِ محمدؐ سے زمانے کو ہے تعلیم انسان کرے دوسروں سے کس طرح مدارات

اس میں "سے" غالب کے شعر کے مانند استعمال ہوا ہے۔ "سے" نکال دیجئے مفہوم کچھ کا کچھ ہو جائے گا۔ لفظ زائد کی نوعیت یہ ہوتی ہے کہ اس کے دور کرنے سے مفہوم میں کسی قسم کا تغیر واقع نہ ہو۔ مثلاً:

مجھ پہ طوفاں اٹھائے لوگوں نے مفت بیٹھے بٹھائے لوگوں نے

مومن کے اس شعر میں ایک مصرع کی ردیف زائد ہے۔ "مجھ پہ لوگوں نے مفت بیٹھے بٹھائے طوفان اٹھائے" سے مفہوم پورا ہو جاتا ہے۔ مومن ہی کے ہاں "سے" زائد کی کافی مثالیں ہیں۔ یہ دو شعر دیکھئے:

دوستو لے آؤ قاتل کو کسی تدبیر سے | سر کٹائیں گے ہم اب تو جنگ ہے تقدیر سے
طوطیاں سیکھیں کہاں سے نالۂ رشک آفریں | ہو نہ زیبِ پشتِ آئینہ، تری تصویر سے

ان شعروں میں تدبیر اور تصویر کے ساتھ "سے" زائد استعمال ہوا ہے۔ اب اگر غالبؔ کے مصرع سے لفظ "سے" نکال دیں تو مفہوم یہ ہوگا کہ سورج کی شعاع شبنم کو فنا کی تعلیم ہے۔ گویا سورج کی شعاع اور فنا کی تعلیم ایک ہی ہیں، دونوں میں کوئی فرق نہیں اور یہ بداہتہً غلط ہے۔ کیونکہ شعاع بذاتِ خود فنا کی تعلیم نہیں ہے بلکہ سببِ تعلیم ہے۔ اس لئے یہاں "سے" کے بغیر مفہوم پورا نہیں ہوتا۔

مولانا کا دوسرا اعتراض لفظ "خور" پر ہے۔ کہ نامانوس اور ثقیل ہے، فارسی تک میں بھی تنہا استعمال نہیں ہوتا۔ اگر غالبؔ کے زمانے میں کسی اور کے ہاں یہ لفظ مستعمل ہوا ہے تو مولانا کا اعتراض بے محل ہوگا۔ پہلے تو غالبؔ ہی کا ایک اور شعر ملاحظہ فرمایئے

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ | ...

بخششِ فرصت یک شبنمستاں جلوۂ خور نے | تصور نے کیا ساماں ہزار آئینہ بندی کا

اب ملاحظہ فرمایئے کہ غالبؔ کے ہمعصر حکیم مومنؔ بھی اس کو استعمال کرتے ہیں:

ہم میں فلک نگہ کی بھی طاقت نہ چھوڑ دیکھ | دستِ قرار سے پنجۂ خورمت مروڑ دیکھ

غالبؔ اور مومنؔ کے ہاں اس کا استعمال اس بات کی سند ہے کہ یہ سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتا ہے۔ مولانا "غلبہ جذبات" میں بھول گئے کہ غالبؔ کے ہاں بحالتِ ترکیب استعمال ہوا ہے۔ پرتوِ خور، جلوۂ خور، پنجۂ خور ایک سی ترکیبیں ہیں۔ تنہا استعمال کا اعتراض بھی بے جا ہے۔ کیونکہ فارسی میں خاقانی نے تنہا استعمال کیا ہے۔

خورپیش تو رہ پیادہ رفتہ | ہمہ غاشیۂ تو برگرفتہ

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن　　غیر سمجھا ہے کہ لذتِ زخمِ سوزن میں نہیں

مولانا اس شعر میں لفظ لذت پر اعتراض فرماتے ہیں۔ کہ یہ بے محل استعمال ہوا ہے۔ شعر کی تشریح ورتشریح بیان کرنے کے بعد مولانا اصلاح فرماتے ہیں کہ؛

"اگر مصرع یوں ہوتا "غیر سمجھا ہے اذیت زخم سوزن میں نہیں"۔ تو بات کچھ بن جاتی۔ گو پھر بھی وہ سوئی دھاگہ ہی کے مادی حدود کے اندر رہتی اور اذیت و محبت کا تعلق ذہن و احساس سے پیدا نہ ہوتا۔ حالانکہ اصل چیز یہی ہے۔"

مولانا نے غالب کا نفسیاتی جائزہ نہیں فرمایا ورنہ وہ اعتراض نہ فرماتے۔ غالب کا نظریہ واضح ہے جس کو ایک اور شعر میں اس طرح بیان کیا:

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخم سوزن کی
سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے۔

ہم نے "نقشِ رنگ" میں حقیقت کو مجاز کے رنگ میں پیش کرنے کے انداز پر بحث کی تھی۔ مولانا مجاز اور حقیقت میں کوئی رشتہ قائم نہیں فرماتے۔ نیز روایت کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں۔ یہ شعر سراسر تمثیل کا انداز رکھتا ہے۔ مولانا نے صرف "فضائے تخلیق" کا روپ دیکھا، "تخلیقی ماحول" کا سماں ان کی گرفت میں نہ آسکا ورنہ وہ اعتراض نہ فرماتے۔ شعر کا بنیادی مفہوم یہ ہے۔ مصائب و ابتلاء کے ازالہ کے لیے ہم جد وجہد کرتے ہیں۔ مزید مصائب و آلام کا شکار ہوتے ہیں۔ یہ جد وجہد اور تازہ مصائب بھی لذت بخش ہوتے ہیں اور اسی حصولِ لطف کے لیے ہم تگ و دو میں مشغول رہتے ہیں۔ غیر دیکھتا ہے اور چارہ جوئی کا طعنہ دیتا ہے کیونکہ وہ جد و جہد اور تازہ مصائب و آلام کی لذت سے واقف نہیں ہوتا۔ غالب نے اس مفہوم کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے۔ زخم سے مراد مصائب و

آلامِ عشق۔ زخم سوزن سے مطلب ازالہ کے لئے جدوجہد اور تازہ مصائب کا شکار ہونا ہے۔ ورنہ غالبؔ تو رفوئے زخم کے قائل ہی نہیں؛

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی　　لکھ دیجیو یارب اسے قسمت میں عدو کی

مولانا کا اعتراض لفظ "لذت" کے استعمال پر ہے۔ اس مفہوم میں یہ لفظ اب تک مستعمل ہے۔ ملاحظہ فرمایئے؛

مومنؔ:۔　لذت جورکشی نے مجھے شرمندہ کیا　　طعنے کیا کیا اسے ارباب ستم دیتے ہیں

حالیؔ:۔　اک عمر چاہیئے کہ گوارا ہو نیشِ عشق　　رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں

جگر مراد آبادی:۔　ملتی نہیں ہے لذتِ دردِ جگر مجھے　　بھولی ہوئی نہ ہو نگہِ فتنہ گر مجھے

✚

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے　　دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

مولانا کا اعتراض یہ ہے کہ شعر سے متبادر ہوتا ہے کہ دشت اور گھر ویرانی میں یکساں ہیں۔ مولانا حالی نے بھی یہی نتیجہ نکالا ہے۔ اصولاً گھر کی ویرانی زیادہ ہونی چاہیئے غالبؔ نے بھی یہی نظم کرنا چاہا مگر "سی" نے مفہوم کو کچھ سے کچھ کر دیا ہے اس کے بعد "سی" کے استعمال کے متعلق گفتگو کی ہے کہ اظہارِ شدت کے لئے "سا" بھی ایسے تکرار الفاظ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور حقارت کے لئے "میں" استعمال کرتے ہیں جیسے "یہ بھی کوئی حسن میں حسن ہے"۔ مولانا کا خیال ہے کہ غالبؔ اگر مصرع اول میں "سی" کی جگہ "میں" استعمال کرتا تو بہتر ہوتا۔ یعنی؛

"کوئی ویرانی میں ویرانی ہے"

یہ صحیح ہے کہ مولانا حالی نے یادگار اور مقدمہ میں اس شعر کے یہی معنی متعین

فرماتے ہیں اور ان سے سہو ہوا ہے۔ مولانا نیاز کا اعتراض اس لئے قابلِ قبول نہیں کہ
انہوں نے شعر پر غیر منطقی انداز سے نظر ڈالی ہے۔ شعر میں ایک لطیف ابہام ہے جو
ذرا سے غور کے بعد دور ہو جاتا ہے۔ شعر کو مصرعِ ثانی کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی
جائے تو مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کوئی قباحت اور گنجلک باقی نہیں رہتی۔ "دشت کو دیکھ
کے گھر یاد آیا" گھر سے تلاش ویرانہ میں نکلے، دشت میں پہنچے، وہاں کی ویرانی دیکھی
تو گھر یاد آیا، کیوں یاد آیا؟ اگر دشت اور گھر یکساں ویران ہیں تو یاد آنے کا کوئی
سبب اور قرینہ ہی نہیں۔ ایسے موقع پر جب ایک چیز کی جستجو کی جاتی ہے اور یہ خیال
ہو کہ موجودہ سے بہتر ملے اور یہ سوچ کر کہ فلاں جگہ بہتر ملے گی، وہاں پہنچتے ہیں اور خلافِ
توقع وہاں بہتر نہیں ہوتی تو موازنہ اور مقابلہ کے لئے امر متقدم یاد آ جاتا ہے۔ گھر کا یاد
آنا ہی اس بات کی دلیل ہے کہ وہ دشت سے زیادہ ویران ہے ورنہ یاد آنا کیا معنی؟
اب مصرعِ اوّل کو پڑھئے تو صاف ظاہر ہے کہ یہ گھر کے لئے ہے۔ یعنی گھر زیادہ ویران
ہے اور یہ کہنا کہ دشت کی ویرانی کا تصور ذہن میں آتا ہے اس لئے درست نہیں کہ
یاد آنے کا تعلق جس سے ہے وہی مقصود ہے۔ مولانا کی اصلاح شدہ شکل کا یہ مفہوم نکلے
گا کہ دشت سے گھر کم ویران ہے۔ ہاں البتہ اگر مصرع اس طرح ہو تو "یہ بھی ویرانی میں
ویرانی ہے" تو مولانا کا متعینہ مفہوم پیدا ہو گا۔ ورنہ موجودہ صورت میں تو ان کے
مفہوم کے برعکس ہے کیونکہ "کوئی" سے دشت کی ویرانی نہیں بلکہ گھر کی ویرانی کی طرف
رہنمائی ہوتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ "کوئی" تنکیر کے لئے آتا ہے اور دشت میں تو موجود
ہی ہیں، اس کے لئے اشارہ قریب ہونا چاہیئے۔ پس مولانا کی ترمیم کا انداز خود ان
کے مفہوم کی تردید کر رہا ہے۔ غالبؔ نے درست لکھا ہے۔

مولانا عرشی نے اردو دیوان غالب (ص ۴۳۲) میں یہ دو شعر نقل کئے ہیں :
کنیزک انشا مسماۃ بہ چنبیلی یاسمن تخلص کا اسی مضمون کا شعر قابل مطالعہ ہے :

یاد آیا مجھے گھر دیکھ کے دشت　　دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

مومن نے صاف انداز میں کہا ہے (کلیات : ۳۹) :

جائیں وحشت میں سوئے صحرا کیوں　　کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی

ان دونوں شعروں پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ جو خوبی غالب کے شعر میں ہے ان دونوں میں نہیں ہے۔ پہلے شعر میں ایک حالت تذبذب اور بے یقینی کی کیفیت ہے اور بھاگا دوڑی کی حالت ہے گھر سے دشت اور دشت سے گھر یاد آتا رہتا ہے، مومن کے شعر میں بات تو صاف ہے لیکن گھر اور صحرا کی ویرانی برابر ہے۔ غالب کے شعر میں یہ خوبی ہے کہ اس میں ایک استعجابی کیفیت ہے اور مقابلہ کے بعد گھر کی ویرانی کی برتری ظاہر کی ہے۔ یعنی ہمارے گھر کی ویرانی دشت کے مقابل میں بہت زیادہ ہے،

۞

مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے　　جلاد سے لیکن وہ کہے جائے کہ ہاں اور

مولانا کے نزدیک اس میں یہ استقام ہیں :

۱۔ شعر مذبح یا قصاب خانہ کا منظر پیش کرتا ہے جس میں جلاد آمادہ ذبح و قتل نظر آتا ہے۔

۲۔ لفظ "اور" تکرار عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ گردن مارنے یا سر اڑا دینے میں تکرار عمل کی گنجائش نہیں۔ تکرار حکم یا عمل کے جواز کی مولانا یہ شکل قرار دیتے ہیں کہ پہلے وار میں گردن کا تھوڑا حصہ کٹے، اسی طرح چند ضربات میں تھوڑا تھوڑا کٹ کر سر تن

سے جدا ہو جائے تو بات بنتی ہے۔ ایسا ہونا مستبعد ہے۔ اس لئے "اور" بے محل ہے۔
اس کی جگہ "ہاں، ہاں" ہوتا تو یہ نقص دور ہو جاتا۔

مولانا نیازؔ یہاں بھی روایت کو نظر انداز فرما گئے ہیں اور جلّاد کے صرف ایک ہی عمل کو انہوں نے سامنے رکھا ہے۔ غالبؔ نے خود کہا ہے:

مقصد ہو ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام — چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

اس لئے مولانا کو ظاہری معنی سے ہٹ کر روایتی پہلو پر نظر رکھنی تھی یعنی مجازی حیثیت متعین کرنی تھی۔ مذبح اور قصاب خانہ کہہ کر مولانا نے ادب کی تمام اقدار کو یک قلم موقوف کر دیا۔ اسی قبیل کے چند شعر ملاحظہ فرمایئے:

مومنؔ:

قلقِ دل سے ہے جنبش ترے پیکانوں کو — پوچھ مت حال کہ برمے سے ہیں بر میں پھرتے

ذوقؔ:

سر ترے کشتہ کا دیکھے گا نہ ہرگز روئے خاک — لے اڑے گا شوقِ پابوسی اسے جلّاد کا

ظفرؔ:

یہ قتل کا ہے شوق کہ اڑ جائے اگر سر — پیدا ہو صدا حلق سے جلّاد کو شاباش

داغؔ:

مرے شوقِ شہادت نے تھکایا بازوئے قاتل — دہانِ زخم سے یہ شور تھا اک ہاتھ ہاں پھر بھی

ان اشعار میں اسی قسم کے مناظر پیش کئے گئے ہیں۔ داغؔ کا شعر معنوی اعتبار سے غالبؔ کے شعر سے بالکل نزدیک ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ غالبؔ اور اس کے بعد بھی اس قسم کے مضامین ہماری شاعری میں داخل تھے۔ اہلِ لکھنؤ کے کلام میں اس سے

بھی زیادہ کریہہ مناظر ملتے ہیں۔ صرف رشک لکھنوی کا ایک شعر ملاحظہ فرمائیے۔

پڑ گئی ہے سیپ قاتل کے تغافل سے کہاں — اور زخمِ دل میں اے جراح آ لائش نہیں

سوچیے کہ کتنا گھناؤنا منظر ہے؟ لیکن اس دور میں ایسی باتوں کو معیوب نہیں سمجھتے تھے۔ مندرجہ بالا اشعار میں جلّاد، قاتل، زخم، کشتہ وغیرہ الفاظ آئے ہیں۔ یہ سب اس دور میں علامت کے طور پر استعمال ہوتے تھے اور مولانا آج کے مذاق کے مطابق نامطبوع سمجھتے ہیں۔ حالانکہ انہیں اسی دور میں پہنچ کر دیکھنا چاہیے تھا۔ تنقید میں عصری تقاضوں کو ملحوظ نہ رکھنا دیانتِ نقد سے بعید ہے۔ جلّاد کے متعلق مولانا کے ذہن میں صرف گردن زنی کا کام ہے۔ حالانکہ دُرّے مارنا، ضربِ شلاق لگانا، کھال کھینچنا اور ہر قسم کی تعزیری سزا دینا بھی جلّاد ہی کا کام ہے۔ تعجب ہے مولانا نے "اور" پر تو غور فرمایا، لیکن "ہر چند" کو ملحوظ نہیں رکھا جو "اور" کے جواز کا پہلو پیش کرتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ محبوب نے سزا کا حکم دیا ہے۔ جلّاد سزا کے حکم کی تعمیل کرے گا۔ خواہش یہ ہے کہ مقررہ سزا کے بعد بھی محبوب جلّاد سے یہ کہتا رہے کہ "اور سزا دو"۔ اگرچہ سزا کی زیادتی سے ہم مر ہی کیوں نہ جائیں۔ مولانا کے اعتراض کی وجہ صرف یہ ہے کہ انہوں نے جلّاد کے معنی اور روایت کو پیشِ نظر نہیں رکھا اور سر اڑانے کی وجہ سے اس کے معنی صرف قاتل قرار دے لیے۔ لیکن "ہر چند" کو نظر انداز کر دیا جو شعر کا کلیدی لفظ ہے اور اس سے تکرارِ عمل کا ثبوت بھی بہم پہنچتا ہے۔

✣

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو — یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

اس شعر کے متعلق میں اپنے مضمون "نقشِ رنگ" میں مفصل بحث کر چکا ہوں، اسے

تفصیلاً وہیں ملاحظہ فرمایئے۔ یہاں صرف یہ بتانا ہے کہ مولانا نے اتنی احتیاط بھی ملحوظ نہ رکھی کہ شعر ہی صحیح نقل ہو جاتا۔ مثلاً۔ پہلا مصرع اس طرح نقل فرمایا ہے: "کہیں نظر نہ لگے ان کے دست و بازو کو" جو غلط ہے۔ اس قسم کے مضامین دوسروں کے ہاں بھی ہیں۔ مثلاً یہ شعر پیش ہیں:

ذوقؔ:

میں ترے ہاتھوں کے قرباں واہ کیا مارے ہیں تیر   سب دہان زخم منہ سے مرحبا کہتے کو ہیں

داغؔ:

کچھ دیکھ رہے ہیں دل بسمل کا تماشا   کچھ غور سے قاتل کا ہنر دیکھ رہے ہیں

╬

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ   جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا

سب سے پہلے تو یہ عرض کروں گا کہ مولانا نے مصرع ثانی میں "زیاں" سے پہلے "نہ" کی جگہ "تو" لکھا ہے جو عدم احتیاط پر دال ہے۔ علاوہ ازیں مولانا بھی دیگر شارحین کی طرح خواب، خیال اور معاملہ میں الجھ گئے ہیں۔ خاص کر معاملہ ان کے نزدیک مبہم ہے۔ "تجھ سے" کو بھی تشریح طلب قرار دیتے ہیں کہ یہ خطاب کس کی طرف ہے؟ مولانا اس غزل کے دیگر اشعار کو معروف تغزل سے خالی قرار دیتے ہیں اور فلسفیانہ رنگ کے بتاتے ہیں۔ اس لئے یہ خطاب خدا کی طرف خیال فرماتے ہیں۔ بنا بریں "تھا" کی جگہ "ہے" اور "تجھ" کی جگہ "کس" ترمیم فرماتے ہیں، تاکہ وقت اور مخاطبت میں تعمیم آجاتے۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس شعر کے معاملہ میں مولانا اور دیگر شارحین اس لئے الجھے

ہیں کہ "معاملہ" کی معنوی حیثیت متعین نہ کر سکے۔ ورنہ شعر میں سیدھی سی بات یہ بیان کی گئی ہے کہ خواب جو سراسر خیالات کا پرتو ہوتا ہے، اس میں تجھ سے معاملہ تھا، معاملہ یہاں بمعنی تعلق اور قول و قرار ہے۔ یعنی خواب میں میرے اور تیرے درمیان قول و قرار ہو رہے تھے۔ لیکن جب آنکھ کھل گئی تو وہ تمام کے تمام بے نتیجہ تھے۔ مجھے ان سے نہ کوئی فائدہ پہنچا اور نہ نقصان۔ اس شعر کے بارے میں مولانا کی تمام ترمیمیں میرے نزدیک نہ برمحل ہیں نہ مناسب۔ اس میں نہ کوئی فلسفہ کی بات ہے اور نہ تصوف کی۔ کیونکہ اگر فلسفہ یا تصوف کی روشنی میں دیکھیں تو دنیا خواب اور یہاں کی زندگی خیال، ذات ایزدی سے تعلقات، معاملہ ہوگا۔ آنکھ کھل جانے سے مراد اس دنیا سے سفر کر جانا قرار پائے گا۔ اور اس حالت میں نظریہ وحدت الوجود کے تحت ذاتِ ایزدی سے وصال ہوگا تو "زیاں و سود" کی گنجائش کہاں؟ غرض اس میں فلسفہ و تصوف کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ لوگوں نے فلسفہ و تصوف سے منطبق کرنے کی کوشش کی اور بہک گئے۔ مولانا کا یہ فرمانا بھی کہ اس غزل کے دیگر اشعار عاشقانہ نہیں، بالکل بے بنیاد بات ہے۔ دیوان میں یہ غزل دوسرے نمبر پر ہے، اس میں ایک شعر بھی فلسفیانہ یا تصوفانہ انداز کا نہیں ہے۔ پوری غزل میں معروف تغزل ہے۔ غزل دیوان میں ملاحظہ فرمائیے۔

مولانا کا مضمون اس شعر کے بعد نقطۂ عروج پر پہنچتا ہے۔ مولانا اول تو غالبؔ کی عظمت شاعرانہ کو ایک مسلمہ حقیقت بتاتے ہیں پھر اس کو انسان ہونے کی حیثیت سے غلطیوں کا مرتکب بھی گردانتے ہیں۔ غالبؔ کی مزید غلطیاں گنانے سے قبل وہ چند اصولی باتیں کرتے ہیں کہ فنون لطیفہ میں موسیقی و شاعری سے مشکل کوئی فن نہیں۔ موسیقی میں ایک سُر کی خرابی سے پورا نغمہ خراب ہو جاتا ہے، اسی طرح ایک غلطی سے

شعر برباد ہوجاتا ہے۔ موسیقی کا مدار سُر اور تال پر ہے۔ لیکن شعر میں کئی باتیں ضروری ہیں۔ یعنی زبان، الفاظ، تراکیب، بیان و اسلوب پر نظر رکھنی ضروری ہے۔ ان میں سے ایک بھی غیر معیاری ہو جائے تو شعر بیکار ہو جاتا ہے۔ زبان، خیال، اندازِ تعبیر، اسلوبِ بیان وغیرہ میں نقص واقع ہو سکتا ہے اور وزن و آہنگ قائم رکھنا شعر کی دشوار گذار منزل ہے۔ اس کی خاطر شاعر کبھی کسی لفظ کو ترک کر دیتا ہے اور کبھی کسی بے جا لفظ کا اضافہ کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ نومشق شعرا اس کا بیشتر شکار ہوتے ہیں اور اس سے اساتذہ بھی نہیں بچے۔ غالبؔ بھی اس کے مرتکب ہوتے ہیں۔

مولانا کی ان اصولی باتوں سے تو انکار نہیں، لیکن غالبؔ کے معاملہ میں ان کو خوش فہمی ہے۔ جو آگے ثابت ہو گی۔ مولانا کا حسبِ ذیل بیان مضمون کا انتہائی نقطۂ عروج ہے:

"غالبؔ فطرتاً غیر معمولی ذہن و ذکا اور فکرِ بدیع کا مالک تھا، لیکن چونکہ اس نے کلام اساتذہ کا مطالعہ کم کیا تھا اور عربی زبان میں بھی کافی درک نہ رکھتا تھا اس لئے اس کے نہ صرف اردو بلکہ فارسی کلام میں بھی ہم کو قابلِ اعتراض باتیں مل جاتی ہیں۔

قتیل نے برہانِ قاطع میں غالبؔ کی جن لغوی و لسانی خامیوں کا ذکر کیا ہے ان میں اکثر و بیشتر واقعی قابلِ اعتراض ہیں۔ لیکن غالبؔ نے انہیں اس لئے تسلیم نہیں کیا کہ وہ ایک ہندی فارسی دان کے قلم سے نکلی تھیں"۔

اور پھر لکھتے ہیں:

"غالبؔ نے فارسی میں جابجا ٹھوکریں کھائی ہیں۔ اور جن میں سے

بعض وہ ہیں جو قتیلؔ کی رسائی ذہن سے بھی باہر رہیں۔"

مولانا کا یہ کہنا کہ غالبؔ نے اساتذہ کے کلام کا مطالعہ نہیں کیا کسی طرح بھی درست نہیں۔ کیونکہ غالبؔ نے ہر جگہ اس کا اظہار کیا ہے۔ کہ میں اہلِ زبان کا پیرو ہوں جس لفظ اور ترکیب کی سند اساتذہ کے کلام میں پاتا ہوں۔ اُسے استعمال کرتا ہوں اکثر خطوط میں فارسی شاعری پر جو اظہارِ خیال کیا ہے۔ وہ اتنا جامع ہے کہ جس کی نظیر نہیں۔ غالبؔ نے فارسی شاعری کے ادوار کی جو تقسیم کی ہے مولانا شبلی نے بھی اس کی پیروی کی ہے۔ مولانا خطوطِ غالبؔ غور سے ملاحظہ فرمائیں تو اس رائے پر نظرِ ثانی کریں گے۔ نیز فارسی اساتذہ کے کلام سے بطور تمثیل اشعار بھی ان کے سامنے آجائیں گے اور اس طرح کلام اساتذہ پر غالبؔ کی جامع رائے بھی معلوم ہو جائے گی۔ یہ تمام باتیں اساتذہ کے کلام کا مطالعہ کئے بغیر ناممکن تھیں۔ عربی دانی کا بھی غالبؔ نے دعویٰ نہیں کیا۔ بلکہ صاف لکھا ہے کہ میں نے شرح مائۃ عامل تک عربی پڑھی ہے۔ مولانا نے جو کچھ لکھا ہے وہ اس بات کی دلیل ہے کہ شاید مولانا نے غالبؔ کے متعلق کوئی مستند کتاب نہیں دیکھی اور نہ غالبؔ کے خطوط اور پنج آہنگ ہی ملاحظہ فرمائی۔

مولانا نے غالبؔ اور قتیلؔ کے متعلق بہت ہی غلط باتیں لکھ دی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کو یہ علم ہی نہیں کہ برہان قاطع کون سی کتاب ہے۔ اس کا مصنّف کون ہے؟ اور کس مبحث پر ہے۔ اور یہ سب غلطیاں اس وجہ سے سرزد ہوئیں کہ مولانا نے غالباً سنی سنائی بات پر اکتفا کیا۔ اگر وہ کسی مستند کتاب کو دیکھنے کی زحمت گوارا فرماتے تو اس غلطی کے مرتکب نہ ہوتے۔ مولانا، غالبؔ اور قتیلؔ کو ہم عہد سمجھتے ہیں اور برہان قاطع کو قتیلؔ کی تصنیف اور اس کے مباحث، غالبؔ پر اعتراضات

خیال فرماتے ہیں، میرے خیال میں دنیائے علم وادب میں اس سے بڑھ کر غیر محتاط بات آج تک نہیں کہی گئی ہوگی۔ قتیلؔ، سید انشا اللہ خاں انشاؔ کے ہمعصر ہیں، دہلوی تھے مگر عمر لکھنؤ میں بسر کی اور وہیں مدفون ہے۔ غالبؔ کے سفر کلکتہ سے پہلے ۱۸۲۳ء میں انتقال ہوچکا تھا۔ برہان قاطع محمد حسین دکنی کی تصنیف ہے اور لغت کی مستند کتابوں میں شمار ہوتی ہے۔ اہلِ ایران تک اس کا حوالہ دیتے ہیں۔ آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ مولانا غالب کی مخالفت کے جذبہ میں اتنے محو ہوتے کہ انہوں نے یہ زحمت گوارا نہ فرمائی کہ قتیل، برہان قاطع اور اس کے موضوع ومبحث کی تحقیق فرمالیتے۔ اس طرح انہوں نے مبتدیوں کو غلط راستہ دکھایا۔

اب سوال یہ ہے کہ مولانا اس غلطی کا شکار کیوں ہوتے؟ بات دراصل یہ ہے کہ جب غالبؔ کلکتہ گئے تھے تو اہلِ ایران میں ان کی عزت وتوقیر دیکھ کر بعض حضرات نے رشک وحسد کیا اور غالبؔ کے کلام پر اعتراض کردیئے۔ معترضین نے سند میں اجتہاد قتیلؔ کو پیش کیا اور غالبؔ کے متعلقین نے کلام اہلِ زبان کو۔ غالبؔ نے کہا کہ میں قتیلؔ کو سند نہیں مانتا۔ بعض حضرات نے اس ہنگامہ کو معرکۂ قتیلؔ وغالبؔ کا عنوان دیا ہے۔ بس مولانا کو معاً یہ خیال ہوگیا کہ قتیلؔ نے غالبؔ پر اعتراضات کئے ہیں اور اس کی لغوی اور لسانی خامیاں بیان کی ہیں۔ کتاب کے متعلق بھی انہوں نے اسی طرح قیاساً لکھ دیا۔ کیونکہ غالبؔ نے برہان قاطع کی خامیاں اپنی تصنیف قاطع برہان میں بیان کی ہیں۔ اس لئے مولانا نے برہان قاطع کو قتیلؔ کی طرف منسوب کردیا۔ مولانا کی یہ غلطی ایسی ہے کہ جس کے جواز میں کوئی بات کہنا گویا ایک غلطی کے چھپانے کے لئے سو غلطیاں کرنے کے مترادف ہوگا۔ حقیقتاً ہمیں افسوس ہے کہ ہماری منتہی تک اس قسم کی غلطیوں کا

ارتکاب کرتے ہیں، کہ جن کے ارتکاب کی توقع ایک مبتدی سے بھی نہیں کی جا سکتی۔ آخر
میں غالب کی بعض ایسی غلطیاں، جن تک تخیل کے ذہن کی رسائی نہ ہو سکی کہہ کر اس باب
میں اپنی "واقفیت" کا "مزید ثبوت" بہم پہنچا دیا۔

مولانا قاری کو اس بیان میں یہ باور کرانے کے بعد کہ غالب سے بیشتر غلطیاں سرزد
ہوئی ہیں، لغوی بھی اور لسانی بھی، اردو کو تو خیر چھوڑیئے، فارسی جس پر غالب کو ناز تھا
اس میں بھی مولانا کو ایسی غلطیاں مل گئیں جو ان کے خیال کے مطابق تخیل کو بھی نظر نہ آئیں
چنانچہ انہیں غالب کے ایک شعر میں ایسی غلطی نظر آئی کہ جس کی بنا پر اس شعر کو غالب
سے منسوب کرتے ہوئے بھی وہ شرم محسوس کرتے ہیں۔ شعر ہے:

زلکنت می تپد نبض رگ لعل گہر بارش   شہید انتظار جلوہ خویش ست گفتارش

اس شعر کے متعلق مولانا تبصرہ فرماتے ہیں:

"تحسین لکنت کے سلسلہ میں اس سے زیادہ بلند و پاکیزہ تخیل مشکل ہی سے
کوئی دوسرا پیش کیا جا سکتا ہے۔ جو سانچہ میں ڈھلا ہوا نظر آتا ہے لیکن
کہ دوسرا مصرع کہ بہ لحاظ تعبیر یقیناً اعجاز و الہام کا مرتبہ رکھتا ہے لیکن
پہلے مصرع کا وزن پورا کرنے کے لئے وہ ایسی فاش لغوی غلطی میں مبتلا
ہو گیا کہ حیرت ہوتی ہے۔

اس مصرع میں جو تصور پیش کیا گیا ہے اس کا تعلق خود لعل کی حرکت
اس جنبش سے ہے جو بار بار ان میں پیدا ہوتی ہے اور اسی بات کو اس نے
تپش نبض سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن چونکہ محض نبض کے لفظ سے مصرع پورا
نہیں ہوتا اس لئے اس نے لفظ "رگ" کا بھی اضافہ کر دیا جو قطعاً غیر ضروری تھا

و بے معنی سی بات ہے۔

غالب کو سمجھنا چاہیئے تھا کہ عربی میں نبض کہتے ہی ہیں رگِ جہندہ کو، اس لئے اس کے بعد رگ کا استعمال درست نہیں۔ یا اگر اس کو رگ استعمال کرنا تھا تو پھر می تپد کے بعد لفظ نبض نہیں لانا چاہیئے تھا۔ علاوہ ازیں یوں بھی لب میں کوئی رگِ جہندہ ایسی نہیں پائی جاتی جس کا تعلق لبوں کی جنبش و حرکت سے ہو۔ اس لئے اگر وہ ان تمام باتوں کو سامنے رکھتا اور مزید فکر سے کام لیتا تو یہ تمام نقص اس طرح آسانی سے دور ہو سکتے تھے تو پہلا مصرع وہ یوں نظم کرتا: "زلکنت می تپد پیہم لبِ لعل گہر بارش"؛ یا اس طرح "زلکنت می تپد نبض لبِ لعل گہر بارش"۔ پہلی صورت میرے نزدیک زیادہ موزوں ہے۔ کیونکہ اس میں لفظ پیہم سے حسنِ تخیل میں زیادہ اضافہ ہو جاتا ہے۔"

مولانا کی تحسین اور گرفت دونوں لائقِ تحسین ہیں۔ مولانا کے بیان سے غالب کی ایسی غلطی معلوم ہوتی جو غالب کی عدم واقفیت پر دلالت کرتی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ کیا واقعی غالب نے غلطی کی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ مولانا خود غلطی کا شکار ہو گئے ہوں؟ راقم کا خیال ہے کہ شعر کے تخلیقی ماحول تک مولانا کی رسائی نہ ہو سکی اس لئے بیچارے غالب کو موردِ الزام قرار دے دیا۔ غالب نے اس شعر میں بڑا لطیف پہلو پیش کیا تھا۔ یعنی لکنت کی وجہ سے محبوب کے لبوں کی رگ نبض بن گئی ہے اور وہ نبض دھڑک رہی ہے۔ رگ کو غالب نے نبض قرار دے کر بلاغت کی انتہا کر دی ہے۔ نبض رگ میں اضافت تشبیہی ہے۔ یعنی رگ جو نبض کے مانند ہے۔ تعجب ہے کہ مولانا اتنی عام بات

تک نہ پہنچ سکے۔ غالبؔ نے تو خیر فارسی میں رگ کو نبض لکھا ہے۔ مولانا کو شاید معلوم نہیں کہ استاد ذوقؔ نے بھی رگ کو نبض اسی طرح نظم کیا ہے۔

دکھتی سرعت ہے تپ لرزۂ ہیبت سے ترے

نبضِ محموم کے مانند جبال میں رگِ رنگ

تعجب ہے مولانا ایک طرف تو یہ فرماتے ہیں:

"علاوہ اس کے یوں بھی لب میں کوئی رگِ جہندہ ایسی نہیں پائی جاتی

جس کا تعلق لبوں کی جنبش و حرکت سے ہو"

اور دوسری طرف جب غالبؔ کے شعر پر اصلاح فرماتے ہیں تو خود اس امر کو فراموش فرما دیتے ہیں۔ اور لفظ نبض (رگِ جہندہ) کو لبوں سے متعلق قرار دیتے ہیں، مصرع اول "ز لکنت می تپد نبض لب لعل گہر بارش" تجویز فرماتے ہیں۔ اس تضاد کو کیا کہیے؟ جب لبوں میں رگِ جہندہ (نبض) موجود ہی نہیں تو پھر مولانا کی تجویز کس طرح قابلِ قبول ہو سکتی ہے۔ "نبضِ لب" کی صحت کا جواز کیونکر ممکن ہو سکتا ہے اور کیا؟

نوازشہائے بیجا دیکھتا ہوں شکایت ہائے رنگیں کا گلہ کیا؟

میرا خیال ہے کہ مولانا اس شعر میں نوازش و شکایت کی نسبت کی تعیین میں الجھ گئے۔ اور اسی بنا پر انہیں "شکایت ہائے رنگیں" پر اعتراض ہے۔ کہ شکایت کون کر رہا ہے؟ اور شکایت کو رنگین کہنا مناسب نہیں، مولانا خود فرماتے ہیں کہ شعر میں ایک لطیف ابہام ہے۔ اسی ابہام کی وجہ سے پہلو دار بن گیا ہے۔ اور نسبتِ نوازش و شکایت کی تعیین میں شارحین الجھ گئے۔ اگر یہ حضرات ایک معاملۂ عام کو سامنے رکھتے

تو بات بالکل واضح تھی۔ پہلے ایک کیفیت ملاحظہ فرمایئے :

کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے
جفائیں اپنی کر کے یاد شرما جائے ہے مجھ سے

اس میں محبوب کا نوازش پر مائل ہونا اور سابقہ جفاؤں پر شرمندہ ہونا بیان کیا گیا ہے۔ اسی طرح ایک کیفیت یہ ہوتی ہے کہ محبوب ناراض ہونے کے بعد نوازش پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ اس کیفیت کا مشاہدہ و تجربہ اکثر حضرات کو ہوا ہوگا۔ جب کوئی بزرگ ناراض ہو جائیں اور کچھ دن کے بعد ان کی محبت جوش مارے تو وہ بزرگ عنایت فرماتے ہیں اور کہتے ہیں کہ تم ایسے ہو، ویسے ہو، یعنی عنایت کے ساتھ ساتھ خطائیں بھی گنواتے ہیں۔ ان کو معاف کر کے مرحمت خاص سے نوازتے ہیں۔ اب اگر ہم باشعور ہیں تو بزرگ کی مرتب کردہ فردِ جرم کا جواب اس عنایت غیر متوقع کے پیش نظر نہیں دیتے، احترام بھی مانع ہوتا ہے۔ یہ عام دنیاوی معاملہ ہے۔ لیکن اگر یہی حالت، کیفیت یا معاملہ عشق سے متعلق ہو تو اس کی صورت ویسی ہی ہوتی ہے۔ غالبؔ نے اس شعر میں پیش کی ہے۔ شعر کا مفہوم سمجھنے سے پہلے "بے جا" اور "رنگین" کے معنی کی تعیین ضروری ہے "بے جا" کے ایک عام معنی "بے موقع" بھی ہیں۔ اس کے پیش نظر "غیر متوقع" معنی بھی متعین ہو سکتے ہیں اور یہاں یہی معنی مقصود ہیں۔ "رنگین" یہاں معنی دلچسپ اور پر لطف ہے۔ اب شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ محبوب ہم پر غیر متوقع طور پر مہربان ہو گیا ہے مگر ساتھ ہی اس نے شکایتوں کا دفتر بھی کھول دیا ہے۔ شکایتوں کو رنگین دو وجہ سے کہا گیا ہے۔ ایک تو محبوب کی زبانی یہ شکایتیں رنگین ہوتی ہیں۔ کیونکہ محبوب کی ہر بات دلچسپ اور پر لطف ہوتی ہے۔ جیسے کہ

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بدمزا نہ ہوا :

عاشق کو محبوب کی زبانی یہ شکایتیں بڑی پُرلطف معلوم ہو رہی ہوں گی۔ دوسرے یہ کہ محبوب جو شکایتیں کر رہا ہے وہ بالکل بے بنیاد ہیں اور وہ بے اصل ہونے کی وجہ سے بھی دلچسپ ہیں۔ تیسرا دلچسپی کا ایک پہلو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اغیار نے دیکھیں غلط فہمی میں مبتلا کیا ہے۔ شکایتوں کی رنگینیوں کا لطف وہی حضرات محسوس کر سکتے ہیں جو ان معاملات سے دوچار ہوتے ہیں۔ عاشق ان رنگین اور پرلطف شکایتوں کا یہ گلا کرنا نہیں چاہتا کہ یہ شکایتیں بے بنیاد اور سراسر الزام ہیں اور اغیار کے افترا پرمبنی ہیں۔ تمہیں خود غور و فکر سے کام لینا تھا اور اغیار کے بہکاوے میں نہیں آنا چاہیئے تھا۔ وہ اس نکتہ کو نظر انداز کرتا ہے۔ نوازش غیر متوقع کی وجہ سے۔ میرے خیال میں اب یہ الجھاؤ دور ہو جانا چاہیئے۔

╬

دماغ عطرِ پیراہن نہیں ہے   غمِ آوارگیہائے صبا کیا؟

اس شعر میں مولانا لفظ "دماغ" کے صحیح معنی متعین کرنے کے باوجود مفہوم میں الجھ گئے ہیں۔ "دماغ عطرِ پیراہن" کے معنی "خوشبوئے پیراہن کی خواہش یا برداشت" لکھے ہیں۔ لیکن انہوں نے "برداشت" کو منطبق فرمایا اور خواہش کو ترک کر دیا حالانکہ شعر اسی معنی کا متقاضی ہے۔ "صبا کی آوارگی" میں بھی اسی لئے الجھ گئے ہیں۔ آوارگی کے معنی جہاں اِدھر اُدھر بے مقصد پھرنا ہیں وہاں "بے سروسامانی" بھی ہیں۔ اور یہاں دونوں معنی منطبق ہو سکتے ہیں۔ مولانا نے شعر کا یہ مفہوم متعین فرمایا ہے۔

"اگر صبا پیراہن محبوب کی خوشبو مجھ تک نہیں لاتی تو میں کیوں اس کا غم کروں جبکہ میں خود اس خوشبو کی تاب نہیں لا سکتا"۔

شعر سے تو یہ مفہوم پیدا نہیں ہے۔ البتہ شاعر نے اس شعر میں ایک بہت ہی لطیف

خیال پیش کیا ہے، جو تھوڑے سے تامل کے بعد ذہن میں ابھرتا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ ہمیں بوئے پیراہن محبوب کی خواہش نہیں ہے۔ اگر صبا پیراہن کی خوشبو لا رہی ہے تو ہمیں کیا پروا۔ شاعر نے ہمیں بوئے پیراہن محبوب کی خواہش نہیں ہے کہہ کر درپردہ اپنی اس تمنا کا اظہار کیا ہے کہ ہمیں محبوب کی تمنا ہے۔ وہ آئے تو ایک بات بھی ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ ہمیں بوئے پیراہن محبوب کی خواہش نہیں بلکہ محبوب کی ہے۔ اس لئے صبا کی بے سروسامانی یعنی بغیر بوئے پیراہن محبوب آنے کا کیا غم؟ تو بھی درست ہے بلکہ زیادہ مناسب کہ غم نہ ہونے کے جواز کا پہلو واضح ہے۔ اگر اس شعر پر اس انداز سے سوچا جائے تو بہتر ہے۔

✥

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز   میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مولانا اس شعر میں دو نقص قرار دیتے ہیں، ایک لفظی، دوسرا معنوی۔ لفظی نقص میں وہ "گل نغمہ" کی ترکیب کو درست نہیں سمجھتے۔ ان کا خیال ہے کہ غالبؔ نے یہ ترکیب گلبانگ پر قیاس کر کے وضع کی ہے۔ یہ نہ فارسی شعراء نے استعمال کی ہے اور نہ فارسی اہلِ لغت نے لکھی ہے۔ گلبانگ کے اصل معنی مولانا تیر کی آواز اور قمار بازوں کی صدائے بلند بتاتے ہیں۔ اور اضافی معنی مطلق آواز قرار دیتے ہیں۔ "گل" موسیقی کی اصطلاح میں ایک لحن کا نام بھی بتاتے ہیں۔

فارسی میں "گل" کے متعدد معنی ہیں۔ "باعث رونق چیز، خوب، خوش، نتیجہ، اثر، انگارہ، شعلہ، امام"۔ گلبانگ میں "گل" بمعنی "خوش" ہے۔ یعنی خوش آواز۔ گلبانگ کے وہ معنی جو مولانا نے لکھے ہیں مجھے کسی حوالہ سے نہیں مل سکے۔ البتہ بلبل کی آواز، قلندروں

کی صدا، خوشی کی تقریب کا شور و غل، آوازِ مژدہ معانی عام ہیں، بمعنی آوازِ مژدہ غالب کے اس شعر میں ہے :

ہوں ترے وعدہ نہ کرنے پہ بھی راضی کہ کبھی　　گوش منت کشِ گلبانگِ تسلی نہ ہوا

اردو میں مذکورہ معنی کے علاوہ نعرۂ جنگ بھی ہیں۔ غالباً مولانا کی نظر سے کہیں "گلبانگ تیر اور گلبانگ قمار بازاں" ترکیب گذری ہوگی۔ وہی شرح لکھتے وقت ان کے ذہن میں رہ گئی اور مولانا اس کے اصل معنی لکھ گئے۔ گل کے معنی رونق بالخصوص بزم، مجلس، محفل، کے ساتھ آتے ہیں۔ مثلاً :

اے گل بزم کائنات بسیط　　سازِ ہستی نوا گرفت از تو !

گل افشاں = خوش بیان و گل افشانی = خوش بیانی، عمدہ بیانی و گلبدن = خوبصورت، حسین و گل گفتن = عمدہ بات کہنا و گلنفسی = خوش بو، خوش کلامی فارسی میں ہیں بعض اردو میں بھی ان ہی معنی میں مستعمل ہیں۔ اور مطلق آواز کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ لحن کا نام "گل" نہیں ہے۔ "گلزار" ہے۔ بہر حال غالب کے اس شعر میں گل کے معنی عمدگی، رونق، اثر ہیں۔ گل نغمہ = نغمہ کی خوبی، عمدگی، اثر، شان، شان معنی لیے جا سکتے ہیں۔ اردو میں "منہ سے پھول جھڑنا" محاورہ کی طرف مولانا کا ذہن منتقل ہونا چاہیے تھا۔ بات کرنے میں پھول جھڑ سکتے ہیں تو نغمہ میں گل کا تصور کیوں نہیں ہو سکتا۔ اس میں تو بدرجہ اولیٰ یہ کیفیت ہو سکتی ہے۔

دوسرا معنوی نقص مولانا یہ بتلاتے ہیں کہ "شکست کی آواز" کے پیش نظر مصرع اول میں "گل نغمہ بے معنی ہے اور "پردۂ ساز" بھی بے محل ہے۔ کیونکہ پردۂ ساز اپنی جگہ خاموش و ساکت ہوتا ہے۔ اس لئے مولانا مصرع اول : "نہ دمِ نغمہ ہوں نہ شیون ساز"

تجویز فرماتے ہیں۔

گل نغمہ کے متعلق آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ مولانا نے گل کے معنی تلاش نہیں کئے۔ بس ان کے ذہن میں ایک معنی پھول اور دوسرے لحن تھے۔ اگر کسی مستند لغت کی طرف رجوع کیا جاتا تو الجھن نہ ہوتی۔ اسی طرح "پردۂ ساز" کی ترکیب پر بھی الجھے ہیں۔ "پردہ" کے ایک ہی معنی حجاب ان کے ذہن میں رہے اور ساز کے ساتھ بھی مولانا غالباً ہارمونیم وغیرہ کی دھونکنی کو پردہ سمجھتے ہیں۔ حالانکہ پردہ ہر ساز میں ہوتا ہے۔ یعنی وہ بند جو مقاماتِ موسیقی (سُر) کے لئے ساز میں مقرر ہوتے ہیں، انہی کو "پردہ" کہا جاتا ہے۔ اسی مناسبت سے مطلق سُر، آہنگ، راگ اور الاپ کے معنی میں بھی مستعمل ہے۔ جیسے پردۂ عراق وغیرہ بدر چاچ کے قصیدہ کے یہ شعر قابلِ غور ہیں:

آخرِ شب رہِ حسینی ساز — صبح دم پردۂ رہاوی گیر

سپہر زد بہ نیزہ چوں بر بند — پردۂ راست گیر بے تاخیر

درع از پردۂ صفاہاں ساز — چوں شہاب افگند ز آتش تیر

اب علمِ موسیقی میں پردہ کسے کہتے ہیں یہ رسالہ صوت الناقوس مطبوعہ نولکشور کانپور حصہ کی اس عبارت سے ظاہر ہے:

"بعد ظہور دوازدہ مقامات اہل ایں صناعت چند پردہ ازیں اصول استخراج کردہ اند و ازیں مستخرج بعض موسوم بآوازہ و بعض موسوم بہ شعبہ گردیدہ و آوازہ از ترکیب دو مقام پیدا گردد و ایں را آہنگ ہم نامند۔"

اسی پردہ کو جب ساز میں منتقل کیا تو ساز میں اس جگہ کا نام ہوا جہاں کوئی سُر پیدا کیا جا سکے۔" ہماری موسیقی" مطبوعہ ادارۂ مطبوعات پاکستان میں جناب شاہد احمد دہلوی کے

مضمون "ہماری موسیقی کے ساز" کے یہ اقتباسات پردۂ ساز پر روشنی ڈالنے کے لئے کافی ہیں۔

"داندْ میں نیچے ہوتے فاصلوں سے پیتل کی چوڑیاں سی بندھی ہوتی ہیں یہ پردے ہوتے ہیں۔ جو کھسکائے جا سکتے ہیں۔"

"سیدھے ہاتھ کی انگلی میں مضراب پہن کر ستار کے تاروں کو چھیڑا جاتا ہے۔ اور بائیں ہاتھ کی دو انگلیوں کو بجنے والے تار پر رکھ کر پردوں پر کھسکایا جاتا ہے۔ اور تار کو کھینچ کر ایک ہی پردے پر کئی کئی سُر نکالے جاتے ہیں: پردوں کا فاصلہ سُروں کے لحاظ سے مقرر کیا جاتا ہے۔"

"جس ساز میں پردے نہ ہوں اس کا بجانا مشکل ہوتا ہے۔ کیونکہ سُر کا قائم کرنا اور رکھنا پردے پر آسان ہوتا ہے۔" (ص ۱۰۰/۱۰۱)

معلوم نہیں مولانا نے "پردۂ ساز" کو اپنی جگہ بالکل خاموش و ساکت چیز ہے کس بنا پر کہہ دیا۔ یوں تو ہر ساز تا وقتیکہ بجایا نہ جائے خاموش ہی ہوتا ہے۔ پردہ کا معنی آواز، نَے استعمال عام ہے:

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا ۔۔۔ شبہ ہو جاتا ہے پردے سے تری آواز کا

غالب نے بالکل بجا کہا ہے:

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا ۔۔۔ یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

اگر مولانا غالب کا یہ مشہور شعر ذہن میں رکھتے تو انہیں اس سے بھی پردہ کے معنی یاد رہتے۔ غالباً اب شعر کا یہ مفہوم بآسانی متعین کیا جا سکے گا کہ شاعر یہ کہتا ہے کہ میرے دل سے نکلنے والی آواز میں نہ نغمہ کی خوبی یا اثر ہے اور نہ ساز کے سُروں کی کی ادا ہے۔

بلکہ یہ آواز تو میرے دل کے ٹوٹنے کی آواز ہے۔ اس شعر میں جو حسرت و یاس اور حوادث سے ٹکراؤ کی کیفیت ہے وہ محتاجِ تشریح نہیں، صاحبِ ذوق و وجدان ہی اسے ادراک کر سکتے ہیں۔ دلِ شکستہ کی آواز کے متعلق یہ شعر بھی قابلِ لحاظ ہے:

مدام گوش بہ دل رہ! یہ ساز ہے ایسا — جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

مولانا کی تجویز "دمِ نغمہ" اور "شیون ساز" پر بھی وہی اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں جو مولانا نے "گلِ نغمہ" اور "پردۂ ساز" پر کئے ہیں، بلکہ مولانا کی ترمیم زیادہ محلِ نظر ہے۔ کیونکہ "دمِ نغمہ" کوئی ترکیب نہیں۔ دم کے معنی سانس ہیں۔ "نغمہ کا سانس"، بالکل مہمل بات ہے۔ اسی طرح "شیون ساز" بھی بے محل ہے۔ "شیون" مخصوص آہنگ ہے اور اگر "فریاد" معنی لئے جائیں تو بھی غیر مفید بقول غالبؔ:

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے — نالہ پابندِ نے نہیں ہے

❋

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ — یعنی بغیر یک دلِ بے مدعا نہ مانگ

مولانا کے نزدیک شعر کا اندازِ بیان الجھا ہوا ہے اور مطلب:

"اگر تجھے دعا قبول ہونے کا یقین ہے تو دلِ بے مدعا کے سوا اور کچھ نہ مانگ۔"

شعر سے ظاہر نہیں۔ اس لئے مولانا مصرعِ ثانی میں ترمیم فرماتے ہیں۔

"یعنی کچھ اور جز دلِ بے مدعا نہ مانگ"۔

مولانا نے غالبؔ کے ایک انداز کو بالکل ملحوظ نہیں رکھا۔ غالبؔ نے ایک خط میں خود لکھا ہے کہ میرے بعض اشعار میں جملے کے جملے مقدر پاؤ گے۔ اس شعر میں بھی

یہی بات ہے کہ جملہ مقدر ہے جس کی طرف لفظ "یعنی" اشارہ کر رہا ہے۔ مولانا "یعنی" کے استعمال کو سامنے رکھتے تو گتھی سلجھ جاتی۔ "یعنی" کلمہ توضیح ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ بیان مسبوق کی وضاحت اس کلمہ کے بعد والے جملے سے کی جاتی ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ شاعر اپنے مخاطب سے کہتا ہے کہ اگر تجھے دعا قبول ہونے کا یقین ہے تو کوئی دعا نہ مانگ۔ (یعنی کوئی دعا نہ مانگنے سے ہماری مراد یہ ہے کہ تو دنیا کے مال و دولت میں سے کوئی چیز نہ مانگ بلکہ) ایک دل بے مدعا کے سوا اور کچھ نہ مانگ۔

مولانا نے جو ترمیم فرمائی ہے اس میں بھی بلحاظ مطلب وہی قباحت ہے۔ "کچھ" اور "تجز" اور "بغیر" کا مفہوم ایک ہی ہے۔

✣

ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق　　　　واں جو جاویں گرہ میں مال کہاں؟

مولانا کو اس شعر میں "گرہ" اور "مال" کے الفاظ پر اعتراض ہے کہ گرہ کی موجودگی میں مال سے مراد دل نہیں لے سکتے اور قمار خانۂ عشق میں مال درکار نہیں ہوتا۔ شعر رکیک ہے اور زبان بازاری سے متعلق ہے۔ مولانا سے عرض ہے کہ اس دور کے شعرا کا کلام بھی ملحوظ رکھیں اس دور میں اس قسم کے خیالات عام تھے۔ ملاحظہ فرمایئے:

ذوقؔ:

اس نے جب مال بہت رد و بدل میں مارا　　　　ہم نے دل اپنا اٹھا اپنی بغل میں مارا

ظفرؔ:

سیمبر آتا نہیں بر میں عزیزو بے زر　　　　مجھ میں مقدور نہیں یہ تو ہے مقدور کی بات

داغؔ:　سوال وصل پہ وہ چھین لیں گے　　　　جو نقدی کیسۂ سائل میں ہوگی

غالب نے "گرہ میں مال ہونا" محاورہ نظم کیا ہے، جس کے معنی پونجی پاس ہونا، سرمایہ دار ہونا ہیں۔ گرہ الگ نہیں جیسا کہ مولانا کے ذہن میں ہے۔ پھر یہ بھی سوچنا چاہیے کہ "قمار خانۂ عشق" میں کس قسم کے مال و متاع کی ضرورت ہوتی ہے۔ عشق میں متاع "دل و جان" کو کہتے ہیں۔ بقول داغ:

بھیجے دیتا ہے انہیں عشق متاع دل و جاں ——— ایک سرکار لٹی جاتی ہے سوغاتوں میں

✣

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز ——— اے ترا ظلم سر بسر انداز

مولانا دیگر شارحین کی جدتوں پر طنز کرتے ہوئے شعر کا مفہوم بیان کرتے اور اس میں یہ نقص قرار دیتے ہیں کہ۔

"غمزہ اور انگیز دونوں کے ایک معنی ہیں اور ان میں اس کے سوا کوئی فرق نہیں کہ انگیز اس غمزہ کو کہتے ہیں جو زیادہ ہیجان پیدا کرے۔"

اس کے بعد مصرع اول میں ترمیم فرماتے ہیں "اے ترا لطف یک قلم انگیز" تاکہ مصرع ثانی کے ستم کے بالمقابل لطف آجائے۔

تعجب ہے کہ مولانا نے غمزہ و انگیز کا فرق بیان کرنے کے باوجود صرف لفظی مناسبت کے پیش نظر معنوی بلاغت کا خون کر دیا۔ غمزہ سے انگیز بلند مرتبہ ہے۔ غالب نے یہ کہا ہے کہ تیرا غمزہ انگیز بن گیا ہے۔ یعنی تیری ادائیں اب پہلے سے زیادہ ہیجان پیدا کرنے لگی ہیں۔ وہ زیادہ مؤثر ہو گئی ہیں۔ یہ محبوب کی تعریف تھی۔ مگر مولانا کی ترمیم سے بات بالکل بے معنی ہو جاتی ہے کیونکہ "لطف و کرم" ہیجان میں کمی کا باعث ہوتا ہے۔ افزونی کا نہیں۔ یعنی مولانا نے لطف کو انگیز کہتے وقت بلاغت کو ملحوظ

خاطر نہیں رکھا۔

اہلِ تدبیر کی واماندگیاں آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں

اس شعر میں مولانا لفظ "بھی" کو زائد قرار دیتے ہیں۔ کیونکہ مولانا کے نزدیک شعر کا مفہوم یہ ہے کہ چھالوں پر مہندی آرام کے لئے باندھتے ہیں۔ میرے چارہ سازوں کی سعی بے جا دیکھو کہ جب میں نے چھالوں کی وجہ سے وحشت پیمائی نہ چھوڑی تو یہ حنا بندی مجھے کب روک سکتی ہے۔ مولانا کا یہ مفہوم فضائے تخلیق سے متعلق ہو سکتا ہے۔ تخلیقی ماحول سے اس کا تعلق نہیں۔ اسی لئے انہیں "بھی" زائد نظر آیا۔ غالب کا صاف مقصد یہ ہے کہ اہلِ تدبیر ایسے عاجز و درماندہ ہیں کہ اگر کسی رکاوٹ یا مشکل کے دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو وہ مزید رکاوٹ یا مشکل کا سبب بن جاتی ہے۔ مشکل دور ہونے کے بدلے مزید مشکلات میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس کو ایک تمثیل سے واضح کیا ہے کہ آبلے مانع رفتار یا وحشت نوردی ہوتے ہیں۔ اہلِ تدبیر نے ان کے ازالہ کا سامان بہم پہنچایا یعنی مہندی لگائی تاکہ آبلے اچھے ہو جائیں۔ لیکن یہ حنا بندی مزید رکاوٹ کا باعث بن گئی۔ آبلوں کی موجودگی میں تو تھوڑا بہت چل پھر سکتے تھے۔ مہندی لگنے کے بعد اس کا بھی امکان جاتا رہا۔ "بھی" یہاں اس لئے ضروری ہے کہ ایک مشکل کے ازالہ میں دوسری مشکل کا اضافہ ہوا ہے۔ آبلوں کی طرح مہندی بھی مانع رفتار ہے۔ بلکہ حنا بندی کی حالت میں بالکل نہیں چل سکتے۔ مولانا دونوں رکاوٹوں کا مقابلہ کرتے اور شعر کے تخلیقی ماحول تک پہنچتے تو "بھی" زائد نہ معلوم ہوتا۔

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو　　کیجیے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

مولانا کو یہ اعتراض ہے کہ "وارستہ" محلِ نظر ہے۔ اس کے معنی بے پروا ہیں۔ شعر کا مفہوم اصرار کا متقاضی ہے۔ اس لئے مصرع یوں ہونا چاہیئے "اصرار یہ نہیں ہے کہ الفت ہی کیوں نہ ہو"۔ "کیجیے ہمارے ساتھ" میں مولانا کو ذم کا پہلو نظر آیا ہے۔

شعر میں "وارستہ" کے معنی آزاد اور مرادی معنی بے نیاز اور بے پروا ہیں۔ مولانا یہاں بھی مقدرات کے قائل نظر نہیں آتے۔ "محبت ہی کیوں نہ ہو" کے مفہوم اور اس کی بلاغت یعنی استفہام اقراری تک ذہن منتقل ہونا چاہیئے تھا۔ ایسا نہ ہونے کی وجہ سے انہیں الجھن ہوئی۔ پہلے اس مفہوم کے مطابق ایک اور شعر ملاحظہ فرمایئے۔

قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے　　کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ اے محبوب! ہمیں تیرا تعلق چاہیئے ہم اس سے آزاد ہیں کہ اگر تیرا تعلق ہو تو وہ تعلق محبت ہی کا کیوں نہ ہو؟ یعنی وہ تعلق محبت ہی کا ہو بلکہ ہم یہ چاہتے ہیں کہ تو ہم سے یہ تعلق رکھ خواہ وہ دشمنی ہی کیوں نہ ہو؟ صاف مفہوم یہ ہے کہ ہمارا جذبہ عشق اس سے بے نیاز ہے کہ تجھ سے محبت ہی کا طالب رہے بلکہ خواہش یہ ہے کہ تمہارا تعلق صرف ہم سے رہے۔ خواہ یہ تعلق عداوت ہی پر مبنی ہو۔ مولانا نے "کیجیے ہمارے ساتھ" میں ذم کا پہلو قرار دیتے وقت مراتبِ عشق کو ملحوظ نہیں رکھا اور یہ یاد نہ رہا کہ یہ بات خود اپنے متعلق کہہ رہا ہے۔

ہے بزمِ بتاں میں سخن آزردہ لبوں سے　　تنگ آئے ہیں ہم ایسے خوشامد طلبوں سے

مولانا اس شعر کا مطلب یہ بتاتے ہیں:

"بتوں کی اس مغرورانہ ادا سے کہ جب تک ان کی خوشامد نہ کی جائے بات ہی نہیں کرتے۔ ہم بہت تنگ آگئے ہیں۔"

مگر شعر کے الفاظ یہ مفہوم متعین نہیں کرتے۔ مولانا نے مصرع اول کو بتوں سے متعلق قرار دے کر یہ مطلب پیدا کیا گویا فضائے تخلیق میں گشت لگاتے رہے۔ لیکن شعر کا تخلیقی ماحول یہ کہتا ہے کہ بزم بتاں میں عشاق کی قوتِ گویائی رعبِ حسن کے سبب سلب ہو جاتی ہے۔ گویا کلام کے لبوں سے آزردہ ہو جانے کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ لیکن حسینوں کی فطرت ہے کہ وہ خوشامد چاہتے ہیں۔ عشاق ایک کش مکش میں مبتلا ہیں۔ یعنی رعبِ حسن بولنے نہیں دیتا۔ اور حسن خوشامد چاہتا ہے۔ اسی لئے عاشق تنگ ہے کہ کس طرح عہدہ برآ ہو۔

حالانکہ ہے یہ سیلیِ خارا سے لالہ رنگ
غافل کو میرے شیشے پہ مے کا گمان ہے

مولانا کا تمام تر اعتراض "سیلیِ خارا" پر ہے۔ سیلی کے معنی تھپڑ ہیں اس لئے یہ ترکیب درست نہیں۔ "صدمۂ خارا" ان کے نزدیک زیادہ مناسب ہے۔ شیشہ پتھر سے ٹکرا کر ٹوٹ جاتا ہے۔ یہ بھی بے محل ہے۔ سر ہونا چاہیئے کیونکہ پتھر سر پر مارا جاتا ہے۔ شیشہ سے مراد دل لیں تب بھی درست نہیں کیونکہ پتھر دل پر نہیں مارا جاتا۔

ادب میں صرف لغوی معنی کو سامنے نہیں رکھنا چاہیئے۔ بلکہ مجازی معنی تشبیہ و استعارہ کو بھی سامنے رکھا جاتا ہے۔ "سیلیِ خارا" سے مصائب و مشکلات مراد ہیں۔ "سیلیِ خارا" میں اضافت استعارہ ہے اور بڑی خوبی کے ساتھ نظم ہوئی ہے۔ شیشہ سے مراد دل ہے۔ مشکلات و مصائب نے ہمارے دل کو لالہ رنگ کر دیا ہے۔ غافل (محبوب

اور رقیب دونوں مراد ہو سکتے ہیں) یہ سمجھ رہا ہے کہ یہ شراب کا رنگ ہے۔ مقصود یہ ہے کہ مصائب و آلام نے ہم پر ایسی کیفیت طاری کر رکھی ہے جیسی شراب سے ہوا کرتی ہے۔

ہے ہے خدانخواستہ وہ اور دشمنی　　　اے شوق منفعل یہ تجھے کیا خیال ہے

مولانا نے اس شعر کا مطلب درست سمجھا ہے۔ لیکن ان کی ترمیم "اے شوق منفعل ہو تجھے کیا خیال ہے"۔ درست نہیں۔ کیونکہ مصرع ثانی اس طرح پڑھا جاتے:

اے شوق منفعل! یہ تجھے کیا خیال ہے؟

اس صورت میں "ہو" کی ضرورت ہی نہیں۔

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی　　　میری وحشت تری شہرت ہی سہی

مولانا مصرع ثانی میں ردیف "ہی سہی" کو زائد قرار دیتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مولانا مصرع میں صحیح مقدر جملہ تلاش نہ فرما سکے۔ جیسا کہ پہلے مصرع میں انھوں نے تلاش کر لیا۔ مولانا کے نزدیک مطلب یہ ہے:

"غالب جب اپنے عشق کا اظہار کرتے ہیں تو معشوق بگڑ کر کہتا ہے کہ یہ عشق نہیں، وحشت ہے۔ غالب یہ سن کر کہتے ہیں کہ چلو عشق نہیں وحشت ہی سہی، لیکن اس کا انکار تو نہ کرو کہ میری وحشت تمہاری شہرت کا سبب ہے۔"

عرض ہے کہ اصل مصرع اول تک تو مولانا کی رسائی درست ہے مگر مصرع ثانی سے پہلے مقدر جملہ اس طرح مرتب کیا جائے تو بہتر ہے: معشوق عاشق کا اقرار

وحشت سن کر کہتا ہے کہ اس وحشت سے حاصل؟ عاشق کہتا ہے کہ میری وحشت سے اور کچھ نہیں تو تیری شہرت ہی سہی۔

✠

وہ گُل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالبؔ
چٹکنا غنچۂ دل کا، صدائے خندۂ دل کا

مولانا کو یہ مفہوم "وہ گُل (یعنی محبوب) جس گلستاں میں جلوہ فرما ہوتا ہے وہاں دل کی کلی چٹکنے لگتی ہے۔" متعین فرمانے کے بعد اس شعر میں دو نقص نظر آتے ہیں۔ ایک تو "جلوہ فرمائی" کی ترکیب انہیں بھلی نہیں لگی، دوسرے مصرعِ ثانی میں دل کی تکرار بے معنی سی بات ہے۔ بتاتے ہیں ان کے نزدیک مصرعِ اول میں صرف غنچوں کے چٹکنے کا بیان ہوتا تا کہ شعر کا مفہوم یہ ہو جاتا:

"محبوب جب باغ میں پہنچ جاتا ہے کلیاں چٹکنے لگتی ہیں اور ان کا یہ چٹکنا گویا صدائے خندہ دل ہے۔"

اس لئے پہلے مصرع میں ترمیم فرمائی ہے "وہ گُل جس گلستان میں جلوہ فرما ہو وہاں غالبؔ" مگر دوسرے مصرع کی تصحیح مولانا کے خیال میں کافی ردوبدل چاہتی ہے۔ اس لئے وہ ترمیم نہ کر سکے۔ اس شعر پر زیادہ غور ہونا چاہیے تھا۔ تعجب ہے کہ مولانا "گُل" سے تو مراد محبوب لے رہے ہیں مگر دیگر الفاظ کو لغوی معنی پہنا رہے ہیں حالانکہ گُل سے مراد اگر محبوب ہے تو گلستان سے مراد سینۂ عاشق ہے۔ جس کا ثبوت مصرعِ ثانی میں "دل" سے ملتا ہے۔ شاعر کا مطلب یہ ہے کہ محبوب جب عاشق کے سینہ میں جلوہ فرمائی کرتا ہے وہاں دل کا غنچہ چٹکتا ہے۔ اس کا چٹکنا

دل کا کھلنا ہے جو دلیل شادی و انبساط ہے۔ مولانا نے غنچہ چٹکنے اور کھلنے کے فرق کو بھی نظر انداز کر دیا۔ غنچہ چٹکتا ہے تو اس کا ذرا سا منہ کھلتا ہے۔ پھول بننے تک اور کئی منزلیں آتی ہیں۔ شاعر کا مقصد یہ ہے کہ غنچہ چٹکتے ہی پھول بن جاتا ہے۔ دیگر منازل جو تدریج طے ہوتی ہیں وہ یک دم طے کر لیتا ہے۔ عاسی مشاہدہ سے وہ فائدہ اٹھا کر اس کیفیت کو دل پر منطبق کرتا ہے۔ کہ جلوۂ محبوب سے دل" ایک دم کھل جاتا ہے۔" مولانا اگر اس حد تک غور فرماتے تو اس ترمیم کی ضرورت ہی محسوس نہ کرتے۔

جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے
جاں کالبدِ صورت دیوار میں آدے

مولانا کو لفظ "کالبد" پر اعتراض ہے کہ اس کے معنی قالب، ڈھانچہ، سانچہ ہیں، اور یہ سب ایک ہی چیز ہیں جن میں جسمیت کا تصور ضروری ہے۔ اس لئے صورت کا استعمال بے محل ہے۔ "کالبد دیوار" کافی تھا اور اگر صورت سے نقوش مراد لیں (حالانکہ یہ کہنا غلط ہوگا) تو پھر کالبد بیکار ہو جاتا ہے، کیونکہ نقوش و تصاویر میں کالبد نہیں ہوتا۔ صورت سے پتھر کے مجسمے مراد ہوں (جو بالکل دور از قیاس بات ہے) تو کالبد کا استعمال صحیح ہو سکتا ہے۔

مولانا کے اعتراض کی نوعیت بہت ہی کمزور ہے، کیونکہ کالبد کے معنی جسم اور بدن بھی ہیں اور صورت کے معنی بعض جگہ پتھر کا مجسمہ یا بُت بھی لئے جاتے ہیں۔ مثلاً زند کا شعر ہے:

ٹوٹنے بت مسجد بنی مسمار بت خانہ ہوا
جب تو اک صورت بھی تھی اب صاف ویرانہ ہوا

یہاں صورت سے مراد "بت" ہیں یا عمارت۔ لیکن اس شعر میں کیونکہ پتھر کا مجسمہ مراد لینے

کا کوئی قرینہ نہیں۔ اس لئے ہم تصویر ہی مراد لیتے ہیں۔ اب مسئلہ یہ رہ جاتا ہے کہ تصویر کا جسم (کالبد) سے کوئی تعلق ہے یا نہیں؟ یہ صحیح ہے کہ تصویر میں وہ جسم نہیں پایا جاتا جو فلسفہ اور سائنس کی اصطلاح میں مراد لیا جاتا ہے۔ یعنی وہ شے جو ابعادِ ثلاثہ (طول، عرض، عمق) رکھتی ہو لیکن عرفِ عام میں تصویر جسم سے مبرا نہیں ہوتی کیونکہ اس میں ابعادِ ثلاثہ کا تصور خطوط کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے۔ غالب کا یہ کہنا ہے کہ محبوب بصد ناز و انداز جس بزم میں محوِ گفتگو ہو وہاں کی دیواروں کی تصاویر کے جسم میں جان پڑ جاتی ہے۔ خدا معلوم کالبد دیوار سے مولانا کا بیان کردہ مفہوم کیسے پیدا ہوتا ہے؟ ان کے متعینہ معنی کے پیشِ نظر تو کالبد دیوار کے معنی دیوار کا قالب۔ ڈھانچہ اسانچہ ہی ہوں گے، جس کا جان سے کوئی واسطہ نہیں۔ اگر دیوار میں جان پڑ جاتی تو اس کی کیا شکل ہوگی؟ مولانا نے اس قباحت کو نظر انداز کر دیا۔ اسی مشکل کے لئے غالب نے لفظ صورت استعمال کیا ہے۔

دوستی کا پردہ ہے بیگانگی　　　منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے

بعض شارحین نے اس کا یہ مطلب بیان کیا ہے کہ محبوب کی اداے بیگانگی رازِ محبت فاش کرتی ہے۔ اگر وہ غیروں کی طرح مجھ سے بھی نہ ملے تو کسی کو محبت کا علم نہ ہو۔ مولانا اسی مطلب کو تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن ان کا کہنا ہے کہ شعر سے یہ مطلب واضح نہیں۔ کیونکہ غالب نے بیگانگی کو دوستی کا پردہ (یعنی دوستی کا چھپانے والا) کہا ہے۔ جو مقصود کے منافی ہے۔ اگر بیگانگی کو راز ظاہر کرنے والا بتایا جاتا تو بات درست ہو جاتی۔

مولانا اور دیگر شارحین اس شعر میں اس لئے الجھے ہیں کہ انہوں نے یہاں بھی "پردہ" کے معنی صرف حجاب لئے۔ وہ اگر پردہ کے دیگر استعمالات اور معنی پر نظر رکھتے تو یہ الجھن

پیدا نہ ہوتی۔ غور کیجئے کہ غالب کے اس شعر میں "پردہ ہے" محاورے کے طور پر استعمال ہوا ہے جس کے معنی رکاوٹ، ممانعت لئے جاتے ہیں۔ "بیگانگی دوستی کا پردہ ہے" کا مطلب ہوگا کہ بیگانگی دوستی میں مانع ہے۔ اس کی وجہ سے دوستی میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ بیگانگی کیا ہے؟ محبوب کا منہ چھپانا۔ پس غالب کہتا ہے کہ اے محبوب! تم مجھ سے منہ چھپانا چھوڑ دو۔ منہ بیگانوں سے چھپایا کرتے ہیں اور غیروں ہی سے پردہ کیا جاتا ہے، دوستوں سے نہیں۔ تم منہ چھپانا چھوڑ دو تو بیگانگی جاتی رہے گی اور دوستی میں کوئی رکاوٹ باقی نہ رہے گی۔ یہ سیدھا سا مطلب معلوم نہیں کیوں مدِنظر نہیں رہتا۔

شعر کا یہ مطلب عام محبوب سے متعلق ہے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور کی غزل کا محبوب اکثر حالات میں طوائف کے مماثل ہے اس لئے اس شعر کے معنی طوائف کے کردار کو سامنے رکھ کر کئے جائیں تو پھر شعر میں وہی مفہوم پیدا ہوگا کہ اے محبوب ہم سے تو بیگانوں کی طرح مل جس طرح بیگانوں کی والہانہ انداز میں پذیرائی ہوتی ہے ہماری بھی اسی طرح ہو تو بہتر ہے اور ہماری اور تمہاری بھی دوستی ظاہر نہیں ہوگی۔ تم جو مجھے دیکھتے ہی منہ چھپا لیتی ہو تو ہر ایک کو ہمارے تعلقِ خاطر کا علم ہو جاتا ہے۔ یہ اچھی بات نہیں۔ اس دور کی طوائف کا یہ کردار تھا کہ وہ اپنے آشنا سے خلوت میں تو خوب کھل کر ملتی تھی لیکن سرِ محفل اس کو دیکھتے ہی محجوب ہو جاتی تھی یا اٹھ کر اندر چلی جاتی تھی اور یہ دونوں امر اہلِ محفل پر یہ ثابت کر دیتے تھے کہ ان دونوں کے درمیان تعلقات محبت ہیں۔ چنانچہ غالب نے اسی بات کو دوسری جگہ اس طرح نظم کیا ہے:

در پردہ انہیں غیر سے ہے ربطِ نہانی ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ پردہ نہیں کرتے

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

مولانا کے نزدیک شعر کا مفہوم تو واضح ہے، مگر انہیں "تماشا کہیں جسے" پر اعتراض ہے کیونکہ انہیں فارسی میں تماشا کے دو معنی ملے ہیں، نظارہ اور ہنگامہ اور یہاں یہ دونوں منطبق نہیں ہوتے۔ "آئینہ کیوں نہ دوں" کا مفعول بھی واضح نہیں، موجودہ صورت میں مصرعِ اول ان کے نزدیک مبہم ہے۔ ترمیم فرماتے ہیں کہ "تو تماشا کرے جسے" ہوتا تو بہتر تھا، کوئی نقص نہ رہتا۔

مولانا نے زیادہ غور نہ فرمایا ورنہ وہ "تماشا" میں خیر الجھتے، معمولی سے معمولی فارسی لغت میں بھی تماشا کے پانچ معنی مل جاتے ہیں۔ سیر کرنا، شوق و حیرت سے دیکھنا، وہ شے جسے شوق و حیرت سے دیکھیں۔ دیکھنا، ہنگامہ اور اردو کے معمولی سے معمولی لغت میں اس کے پندرہ معنی دیے ہیں۔ اس شعر میں تماشا عجیب و غریب شے، دلچسپ امر، پرشوق و حیرت کام، پرلطف بات کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ صاحبانِ لغت نے بھی یہ معنی لکھے ہیں۔ اشعار ذیل میں "تماشا" کے معنی پر بھی غور فرمایئے:

مومن:

غیر کو دکھاتا ہوں چاک دل تماشا ہو گر وہ روزنِ در سے آن کر ذرا دیکھیں

کیا تماشا تھا جو نہ دیکھے تھے وہ تماشے دکھائے لوگوں نے

کیا تماشا تھا جھپکنا آنکھ کا بے اختیار آئینہ کو ہاتھ سے اس نے نہ چھوڑا دیکھ کر

ذوق:

رخِ روشن پہ عیاں ہیں جو عرق کے قطرے کیا تماشا ہے کہ دن کو ہوئے اختر پیدا

مندرجہ بالا اشعار میں تماشا کے وہی معنی ہیں جو غالب کے زیرِ بحث شعر میں ہیں

رہی فاعل کی بات تو اس کا جواب یہ ہے کہ مصرع ثانی میں "تجھ سا کہیں جسے" کا جو فاعل ہے وہی "تماشا کہیں جسے" کا فاعل ہے۔ خواہ شاعر ہو یا لوگ۔ اور "آئینہ کیوں نہ دوں" کا مفعول واضح ہے یعنی محبوب۔

✥

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ　　　اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے؟

اس شعر پر تفصیلی بحث ہم نے "قفسِ رنگ" میں کی ہے۔ اس میں مولانا کے مطلب پر بھی بحث کی گئی ہے۔ شعر میں جو الجھن ہے اس کو بھی دور کیا گیا ہے۔ اسے ملاحظہ فرمایا جا سکتا ہے۔

مولانا کے اسی مضمون پر جناب غلام ربانی عزیز نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور ان کا جواب نیاز صاحب نے دیا ہے جو "نگار" بابت اکتوبر ۱۹۴۹ء میں باب المراسلہ و المناظرہ کے تحت شائع ہوا ہے۔ عزیز صاحب نے تفصیلی گفتگو نہیں کی تھی، مولانا نیاز نے جوابات میں وہی امور برقرار رکھے ہیں جو زیرِ بحث مضمون میں تھے اس لئے اعادہ و تکرار سے کوئی فائدہ نہیں البتہ انہوں نے اپنے جواب کے آغاز میں چند اصولی باتیں فرمائی ہیں۔ ان پر نظر ڈالنی ضروری معلوم ہوتی ہے۔ مولانا نے اس سلسلہ میں یہ تین باتیں بیان فرمائی ہیں:

"سب سے پہلے دیکھنے کی بات یہ ہے کہ شاعر کا اصل خیال کیا ہے؟ یعنی وہ کیا کہنا چاہتا ہے اس کے بعد یہ غور کرنا چاہیئے کہ شاعر نے جن الفاظ اور جس اسلوب سے اپنا خیال ظاہر کرنا چاہا ہے وہ اپنی جگہ موزون و درست ہے یا نہیں۔ تیسری بات یہ کہ کیا اس سے بہتر طریق

اظہار کی کوئی اور صورت ہو سکتی ہے یا نہیں ؟"

ہمیں ان امور سے اختلاف نہیں، لیکن چند شرائط کا لحاظ ضروری ہے۔ شاعر کا اصل خیال معلوم کرنے کے لئے الفاظ کے لغوی و مجازی معنی کا علم، روایت سے واقفیت ہونی ضروری ہے کیونکہ الفاظ ترکیب پاکر دو حیثیتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ اسی وجہ سے تخلیقی ماحول اور فضائے تخئیل کی صورتیں وجود میں آتی ہیں۔ اکثر فضائے تخئیل میں گم رہتے ہیں۔ تخلیقی ماحول تک رسائی نہیں ہوتی۔ پس کوئی شخص تا وقتیکہ علم، ذوق و وجدان سے بہرہ مند نہ ہو، شاعر کے اصل خیال کا علم دشوار ہے۔ مولانا نے غالب کے اکثر اشعار کی فضائے تخئیل ہی کی سیر کی ہے۔ ضروری تھا کہ تخلیقی ماحول تک بھی پہنچا جاتا۔ مولانا نے الفاظ و اسلوب بیان کے سلسلہ میں تقسیم ادوار کو بھی نظر انداز کر دیا ہے میر یا غالب کے الفاظ و اسلوب کو جانچنے کے لئے انہی کے زمانہ کا معیار پیش نظر رہنا چاہیے۔ آج کے معیار کے مطابق جانچنا قطعاً انصاف پر مبنی نہ ہوگا۔ مولانا نے اپنے اور غالب کے عہد میں کوئی تمیز قائم نہیں رکھی۔ ہم نے اسی لئے غالب کے ہم عصر شعرا کا کلام ثبوت میں پیش کیا ہے۔ تیسری صورت بہتر طریقۂ اظہار کی تلاش میں بھی شاعر کا عہد ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ مگر ہوا یہ کہ مولانا نے جن اصولوں کو پیش فرمایا ہے۔ تنقید میں خود بھی ان کی خلاف ورزی فرمادی ہے۔

مجھے "خورو بینی مطالعہ" میں زبان و بیان کی بھی متعدد خامیاں دکھائی دیتی ہیں۔ چند باتوں کی طرف اشارہ کرتا ہوں جو شاید "غلبۂ جذبات" کے باعث مولانا کی نظر میں نہیں رہیں :

۱۔ "دماغ عطر پیراہن" کا مفہوم ہوگا۔ "خوشبوئے پیراہن کی خواہش یا برداشت"

اس جملہ میں "خوشبو تے پیراہن" کی ترکیب محل نظر ہے۔ کیونکہ "خوشبو" بمعنی "بو" فارسی میں نہیں ہے اردو میں ہے۔ اس لئے اس کو فارسی ترکیب میں مطلق "بو" کے معنی میں استعمال کرنا مناسب نہیں "بوئے پیراہن" کافی تھا۔

۲۔ "ہر چند غالب نے ان اعتراض کو رد کرنے کی بڑی کوشش کی"۔ اس جملہ میں ان جمع ہے۔ مشارالیہ بھی جمع ہونا چاہیئے۔ یعنی اعتراض کی جگہ اعتراضات ہوتا۔

۳۔ ہر چند غالب کے زمانہ تک اس قسم کے مناظر کا ذکر تغزل پر رائج تھا" یہاں میری دانست میں "پر" کی جگہ "میں" ہونا چاہیئے تھا۔

۴۔ "اس غزل کے دوسرے اشعار بھی فلسفیانہ رنگ کے ہیں اور معروف تغزل عاشقانہ سے خالی ہیں"۔ تغزل عاشقانہ میں سے صرف ایک سے بات پوری ہو سکتی تھی۔ یا تو صرف تغزل کہتے یا صرف عاشقانہ۔ تغزل کے ساتھ عاشقانہ کے الحاق کی بابت میرا خیال ہے کہ یہ حشو قبیح ہے کیونکہ تغزل تو ہے ہی عاشقانہ واردات!

تحریر دسمبر ۱۹۶۴ء

عظمت اس میں نہیں ہے کہ با عظمت ہستیوں کو ہدف بنا کر اپنی برتری جتائی جائے، بلکہ عظمت کا راز حقیقت کی دریافت اور اس کی پیش کش کے انداز میں مضمر ہے دوسروں کی غلطیوں کی نشان دہی کرنے سے پہلے اپنی غلطیوں کو تسلیم کر لینے کیلئے تیار رہنا چاہیئے۔ اگر یہ حوصلہ نہیں ہے تو پھر دوسروں کی طرف دیکھنے سے بہتر ہے کہ خود اپنی طرف دیکھا جائے۔ ایسا نہیں ہونا چاہیئے کہ دوسروں کی آنکھ کا تنکا تو نظر آئے مگر اپنی آنکھ کا شہتیر تک نظر نہ آسکے۔ اپنے مرتبے کا خود شناسا ہونا دانش مندی ہے۔

حرفِ آخر

آپ غالب کی حیات وفن کے اس مطالعہ میں نہ صرف نئے مباحث پائیں گے بلکہ ایک نئے انداز فکر کو بھی محسوس کریں گے۔ "نیا انداز فکر" ایک مرحلہ ہے۔ ایک مسئلہ ہے۔ آج ہم گرد وپیش پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں انتشار کے جلوے ہی جلوے نظر آتے ہیں۔ یہ انتشار، ایک حادثے کا نتیجہ ہے۔ یہ حادثہ ممکن ہے کہ آئندہ ایک تابناک مستقبل میں تبدیل ہو جائے۔ مگر آج یہ حادثہ ہی انتشار کا سبب ہے۔

انسان کی شعوری تاریخ کو مرتب کیا جائے تو ہمیں یہ بات بآسانی معلوم ہو جائے کہ انسان ہر دور میں اخذ واستفادہ کے ذریعے اپنی ترقی کی منازل طے کرتا رہا ہے یہ عمل آج بھی جاری ہے اس کے بغیر ہم ترقی کی منازل طے کر بھی نہیں سکتے لیکن یہی اخذ واستفادہ جب اجتہادی قوتوں کو توانائی بخشنے اور صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کا سبب نہ بنے بلکہ کورانہ تقلید کی ترغیب کا باعث بن جائے تو پھر پستی کی طرف لے جاتا ہے۔ قوت اجتہاد کی نشو ونما اور صلاحیت واہلیت کی جلا کا انحصار اس بات پر ہے کہ انسان سابقہ تہذیب وروایت کی روشنی میں اخذ واستفادہ کی منزلیں طے کرے، ماضی سے اپنا رشتہ قائم رکھتے ہوئے مستقبل کو تابناک بنانے میں کوشاں رہے۔ اگر وہ ایسا نہیں کرتا اور صرف اخذ واستفادہ پر اکتفا کرتا ہے تو اس کا یہ عمل پائدار ثابت نہ ہوگا کیونکہ اس کی بنیاد سطحی ہوگی

آج کا حادثہ یہی ہے کہ ہم اپنی تہذیب و روایات سے اپنا رشتہ منقطع کرنے پر تلے ہوتے ہیں۔ دوسروں کی تہذیب و روایات کی ظاہری چمک دمک پر جان نثار کر رہے ہیں۔ گو اخذ و استفادہ کا عمل جاری ہے لیکن اس میں اجتہاد کا خونِ گرم شامل نہیں کیا جا رہا بلکہ تقلید کی سہل انگاری کو اپنایا جا رہا ہے۔ اس سہل انگاری ہی نے تمام الجھنیں پیدا کر رکھی ہیں۔

کسی دانشور کا کہنا ہے کہ اگر کسی قوم کے مزاج و تہذیب کو بدلنا ہو تو اس کے نصاب و نظام تعلیم کو بدل دیا جائے۔ باقی تمام باتیں خود بخود بدل جائیں گی۔ چنانچہ ہمارے مزاج و تہذیب بدلنے کے لئے یہی حربہ استعمال کیا گیا اور آج کا تعلیم یافتہ اور نوجوان طبقہ اپنے ماضی سے لاتعلق ہو چکا ہے بلکہ اپنے ماضی کے متعلق احساس کمتری کا شکار ہے شعور برتری کا احساس مطلقاً نہیں۔ اب نصاب و نظام تعلیم کی سمت طولانی ملاحظہ کیجئے کہ ہم طالب علم اپنی اقدار کی قدر کرتے اور انہیں بنیاد بنانے کے عمل سے یکسر نابلد۔ بیرونی تحریکات و ترغیبات کا زغہ اور غلبہ اتنا شدید ہوا کہ وہ مقلد محض بن کر رہ گیا، شاق اجتہاد پیدا نہ کر سکا۔ چنانچہ ماضی قریب میں ہمارے نوجوان طبقے کو بیرونی تحریکات و ترغیبات کی ملمع شدہ چمک دمک نے ایسا چندھیایا کہ اپنا سب کچھ بھلا دیا۔ بیرونی تحریکات و ترغیبات کی طرف اس بری طرح لپکے کہ وہ بھول گئے کہ ہمارے ملک، قوم، تہذیب کے کیا تقاضے ہیں، دلپذیری و دلکشی کے لئے کن امور کی ضرورت ہے۔ مقبولیت و ہر دلعزیزی حاصل کرنے کا راز کیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ چونکا دینے والی باتیں ظہور میں آنے لگیں جن میں گہرائی اور گیرائی نہیں تھی۔ چنانچہ ادب و تنقید کے ہر شعبہ میں بظاہر ترقی و بباطن تنزلی و پستی کا عمل جاری ہو گیا جس کا سلسلہ آج تک چلا جا رہا ہے۔

آج کا عظیم حادثہ یہی ہے کہ ہم تہذیب و روایت کو کھو بیٹھے اور اسی لئے عظیم ادب کی تخلیق سے محروم ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہم نے خود کو نہیں پہچانا۔ بلکہ ہم دوسروں کو پہچاننے میں لگے ہوتے ہیں۔ اگر ہم خود کو پہچان لیں تو پھر تہذیب و روایت کی بات سامنے آتی ہے۔ خود ناشناسی ہی انتشار کا باعث ہے۔ یہ خود ناشناسی کی صفت غیر مستحسن ہم میں پیدا کی گئی ہے۔ ہُوا یوں کہ ہمارے بزرگوں نے زمانے سے سمجھوتہ کرنے کی تلقین کی اور یہ مقتضائے وقت تھا۔ "چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی" میں کچھ مصلحتیں پوشیدہ تھیں۔ وہ چاہتے تھے کہ ہم بھی دنیا میں سر بلند و سرخرو ہوں پیچھے نہ رہ جائیں، راہ ارتقا پر گامزن ہوں۔ انھوں نے اپنے عمل کے نمونے بھی چھوڑے تاکہ ان کو مشعلِ راہ بنائیں، مگر ہم نے ان کی بات کو سمجھا نہیں، صرف تصویر کے ایک رخ کو دیکھا اور اس کو اپنا لیا۔ آہستہ آہستہ ہم خود سے دور ہوتے گئے۔ تہذیب و روایت کے تسلسل کو نظر انداز کر دینے سے جوہرِ تخلیق سے بے بہرہ ہوتے چلے گئے۔ اس حادثے میں اغیار کی چالیں ہمیں اپنے مرکز سے دور بلکہ دور تر لے جانے میں کامیاب ہوتی رہیں ہم ان کا شکار بنتے رہے اور آج ہم ایسے مقام پر پہنچ کر رک گئے ہیں جہاں نہ ہم، ہم رہے اور نہ کچھ اور بن سکے۔ یہ نشان اور یہ حال اب زندگی کے ہر شعبہ میں موجود ہے جس کے نقوش ادب میں سب سے زیادہ نمایاں اور واضح ہیں۔ یہ حادثہ ایک مسلسل جد و جہد کا نتیجہ تھا۔ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کا زمانہ ہماری کش مکش کا زمانہ ہے جس میں یہ حادثہ رونما ہوا۔ اب ہمیں موقع ملا ہے ہم خود شناسی کا مرتبہ حاصل کریں۔

ہر ملک، ہر قوم اور ہر تہذیب کی کچھ بنیادی خصوصیات ہوتی ہیں اور ادب کے لئے وہ پس منظر کا کام کرتی ہیں۔ اب اگر ان خصوصیات کو نظر انداز کر دیا جائے تو ادبی پس منظر ختم ہو جائے گا اور ایسا ادب بے جان و ناپائدار رہے گا کیونکہ اس کا رشتہ عوام

سے منقطع ہوجائے گا اور قبولیت عام و شہرت دوام کی سند عوام کی پسند کے بغیر حاصل نہیں ہوتی۔ عوام کے لئے مانوس انداز، آشنا روایات، شناسا اقدار، اپنے احساسات و جذبات کی ترجمانی پرکشش ہوتی ہے، جب تک ہم ان امور کو بنیاد نہیں بنائیں گے ہمیں قبولیتِ عامہ کا درجہ حاصل نہیں ہوگا۔ چنانچہ جدید نظم کے ساتھ یہی حادثہ پیش آیا اور وہ آج تک دربارِ عام میں باریاب نہ ہوسکی اور اب جدید تر اور جدید ترین ادب بھی اسی حادثے سے دوچار ہے۔

ترقی کے دو رخ ہوتے ہیں ایک مثبت، ایک منفی۔ مثبت ترقی کے پس منظر میں ماضی کی اقدار ہوتی ہیں اور منفی ترقی کا پس منظر مستعار ہوتا ہے۔ افسوس ہمارے ہاں کی ترقی مثبت انداز اختیار نہ کرسکی۔ اس کے رجحانات مستعار تھے اور ہیں، اس کے انداز اجنبی ہیں، اس کے خیالات و نظریات میں اپنائیت جلوہ نما نہیں۔ احساسات و جذبات میں غیریت اور ناموس پن نمایاں ہے۔ اس کا اصلی سبب یہ ہے کہ ہم نے عصری تقاضوں کو محسوس نہیں کیا صرف اپنی پسند پر انحصار کیا اور پسند بھی ایسی کہ جس میں کوئی دوسرا شریک نہیں۔ اگر اقدار مشترک پر نظر رکھی جاتی تو ایسا نہ ہوتا۔

غالب ایک ترقی پسند ذہن لے کر آیا تھا۔ اس نے ادب میں ایک انقلاب کی بنیاد رکھی اور ترقی کی نئی نئی راہیں ہمارے سامنے پیش کیں۔ اگر ہم غالب کی شخصیت و کردار کو اپنی ترقی کے لئے مشعلِ راہ بنائیں تو ہماری ساری الجھنیں اور ذہنی انتشار دور ہوجاتے۔ آج جس ذہنی انتشار سے ہم دوچار ہیں اس کے اسباب تلاش کئے جائیں تو معلوم ہوگا کہ ایک احساس کمتری اس کا سبب ہے، جس کے عوامل، روایات سے لاتعلقی، بغیر جائزہ لئے دوسروں کے معیار، انداز، اصول اور اصناف کو اپنانا، اخذ و استفادہ کے بعد ذہنی تدلول کے عمل کو نظرانداز کر دینا، زبان و فن کے حصول اور عبور کے لئے محنت سے

گریز قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ غالب نے ان عوامل پر نظر رکھی اور ترقی کی ایک نئی راہ تلاش کرکے قبولیت عام کا مسند نشیں بنا۔

آج ہم جن مراحل سے دوچار ہیں غالب بھی ان سے گزرا ہے۔ اس نے بھی کہا تھا:

کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لئے

لیکن اس نے "وسعت بیاں" کے لئے راہ ہموار کی۔ مگر روایات سے منہ نہیں موڑا بلکہ قدیم روایات پر نئی روایات کی عظیم الشان عمارت تعمیر کی۔ دوسروں کے معیار، اصول اصناف اور انداز کو اپنایا لیکن جائزہ لے کر "خذ ما صفا دع ما کدر" پر عمل کیا۔ اخذ و استفادہ کے بعد ذہنی تداول کے عمل سے ہر شے کو اس طرح اپنایا کہ وہ چیز غیر کی نہیں بلکہ اپنی نظر آتی۔ زبان و فن کے حصول میں محنت سے کام لیا کہ کوئی مدمقابل نہ ہو سکا۔

آج ایک اہم مسئلہ "آفاقی ادب" یا ادب میں "آفاقی آہنگ" کا بھی ہے جس کے متعلق زیادہ تر خوش آئند تصوری بیان یہ ہوتا ہے کہ آج دنیا اپنی مادی ترقی کی بدولت اتنی سمٹ گئی ہے کہ بُعد و مسافت کا تصور ہی ختم ہو گیا ہے۔ تیز رفتاری کی بدولت فاصلے ختم ہو گئے ہیں۔ برقی ایجادات نے آواز رسانی و ہمکلامی کو اتنا آسان بنا دیا ہے کہ بعید ترین مقامات پر بسنے والوں سے ہم اس طرح بات کر لیتے ہیں جیسے کسی ہمسایہ سے بات کی جاتے اور گھر بیٹھے ہم دنیا جہان کی باتیں اور دوار واتیں ہم سن اور دیکھ سکتے ہیں اور ہم ایک عالمی برادری کی حیثیت اختیار کرتے چلے جا رہے ہیں اس لئے اب ہمیں عالمی اور آفاقی سطح پر سوچنا چاہیئے اور ویسا ہی ادب تخلیق کرنا چاہیئے کہ جو عالمی و آفاقی سطح کا ہو۔ میں یہ تمام باتیں تسلیم کرتا ہوں کہ ایسا ہی ہونا چاہیئے لیکن اس کے ساتھ یہاں یہ بات ذہن سے نہیں نکال دینی چاہیئے کہ عالمی و آفاقی سطح ادب کو اس وقت ملے گی جب وہ ایسے خصائص کا حامل ہو گا کہ جو لوگوں کے لئے پرکشش ہوں۔ وہ ادب جس کو عالمی و آفاقی کہہ کر پیش کیا جا رہا ہے اس کی پہلی منزل یہ ہونی چاہیئے کہ اپنے ملک، قوم اور زبان والے اس کو سمجھ سکیں اور لطف اٹھا سکیں۔ اگر ایسا نہیں تو غیر

ملک، قوم اور زبان والے اس کو کیا سمجھیں گے اور اس سے کیونکر متاثر ہوں گے؟ غالب اور اقبال نے عالمی اور آفاقی سطح کا ادب پیش کیا اور اس طرح کہ اپنے ملک و قوم و زبان والوں نے اسے سمجھا اس سے لطف اٹھایا، اثر لیا۔ آج ان کی تخلیقات کا شہرہ و اثر علمی دنیا پر آفاقی حیثیت حاصل کر چکا ہے۔ غالب نے انسان و حیات کے مسائل ایسے دلکش انداز میں بیان کئے ہیں کہ ہماری زبان میں اس سے بہتر صورت ممکن نہیں تھی:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غالب ہمارے لئے ایک مثال ہے۔ موجودہ دور میں وہ مشعلِ راہ بن سکتا ہے۔ غالب کی حیات و فن کا جائزہ لے کر ادب کی طرف رجوع کیا جائے تو بیشتر مسائل کا حل مل جائے الجھنیں دور ہو کر انتشاری حالت ختم ہو جائے۔ اس کے بعد غور کیا جائے کہ آج وہ کیا طریقہ اختیار کیا جائے کہ عظیم ادب کی تخلیق کا عمل شروع ہو۔ عظیم ادب جو مقبولِ انام ہو، فکر انگیز و فکر پرور ہو۔ ایسے ادب کی پہلی منزل یہ ہے:

حسن فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

دوسری منزل کے لئے ایک محنت و مہارت کی ضرورت ہے اور وہ منزل یہ ہے:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

لفظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنانا ہی ادب و فن ہے۔ خدا کرے کہ ہمارے ادیب و شاعر بھی ان منازل کو حاصل کر لیں۔